

CAHIERS ARCHÉOLOGIQUES

FIN DE L'ANTIQUITÉ ET MOYEN AGE

PUBLIÉS PAR
ANDRÉ GRABAR & JEAN HUBERT

XXVII

CAHIERS ARCHÉOLOGIQUES

FIN DE L'ANTIQUITÉ ET MOYEN AGE

PUBLIÉS PAR
ANDRÉ GRABAR & JEAN HUBERT

XXVII

Contributions de :

M. VIEILLARD-TROIEKOUROFF — M. BUIS — X. BARRAL I ALTET — B. DAVEZAC — A. GRABAR —
V. GVOZDANOVIĆ — Z. GAVRILOVIĆ — P. HETHERINGTON — T. VELMANS — G. BABIĆ — A. CUTLER
et P. MAGDALINO

Secrétaire de Rédaction :

T. VELMANS

M. VIEILLARD-TROIEKOUROFF

« La Loi du 11 Mars 1957 n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, d'une part, que
les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage du copiste et non destinées à une utilisation
collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration,
« toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de
ses ayants-droits ou ayants-cause, est illicite » (alinéa 1^{er} de l'Article 40).
« Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une con-
trefaçon sanctionnée par les Articles 425 et suivants du Code Pénal ».

ISBN 2-7084-0026-6
© Editions Picard, 1978
Printed in France

PARIS
ÉDITIONS A. & J. PICARD
—
1978

Imprimé avec une subvention du Centre
National de la Recherche Scientifique

Institut für Byzantinistik
und
neugriechische Philologie
der Universität Bonn

LES FOUILLES DE LA BASILIQUE FUNÉRAIRE D'ANDERNOS

par May VIEILLARD-TROIEKOUROFF

Les murs de la basilique d'Andernos, retrouvés voilà plus de soixante-dix ans, sont aujourd'hui encore bien visibles. Ils s'étendent parallèlement à ceux de la vieille église paroissiale Saint-Éloi; ces deux édifices, l'un et l'autre orientés, ouvrent à l'ouest sur le bassin d'Arca-chon. A la fin du XIX^e siècle, une tempête a détruit une partie des substructions romaines.

C'est en 1903-1904, quand on a désaf-fecté le cimetière qui se trouvait au sud de Saint-Éloi et était entouré d'un mur¹,

que le comte Aurélien de Sarrau, érudit bordelais, a fait des fouilles et a décou-vert les murs de la basilique à cet emplace-ment même.

A l'exception de l'inscription en marbre d'un évêque des Boïens retrouvée dans le portique nord² et d'une poterie sigillée, paléo-chrétienne grise avec le chrisme, publiés par Aurélien de Sarrau³, Camille Jullian n'a pas obtenu de celui-ci, malgré son insistance, un réel compte rendu des fouilles⁴.

Nous avons pu retrouver chez les héri-

subvention. On lui reproche de ne pas avoir convoqué ses collègues à Andernos. On décide d'envoyer à Ander-nos une Commission, chargée de faire un rapport sur l'état des travaux, avant de voter une nouvelle subven-tion. Le 10 avril, *idem*, p. 9, Brutails fait un rapport sur les fouilles qu'il trouve intéressantes; il propose d'en saisir la Commission des Travaux Historiques et la Commission des Monuments historiques de la Gironde qui pourraient aider pécuniairement. La Société donne une nouvelle subvention de 300 francs à M. de Sarrau afin de poursuivre ses fouilles, en lui adjoignant une commission d'études dont font partie Jullian, Amtmann... A la séance du 8 mai, *idem*, p. 11, A. de Sarrau n'est pas là, n'a pas convoqué la Commission et n'a donné à la Société aucun compte rendu de ses travaux ni des sommes dépensées; il est également absent à la séance du 17 juin: la Commission qui s'est rendue sur les lieux (sans A. de Sarrau) a trouvé ces substructions d'un intérêt exception-nel et se préoccupe de leur conservation intégrale à l'extérieur et écrit au Préfet pour demander le classe-ment des ruines d'Andernos, *idem*, p. 22, ce qui n'aura lieu qu'en 1933.

Deux ans après, le 10 février 1905, M. Brutails lit, au nom de A. de Sarrau absent, une communication sur un fragment d'inscription trouvé à Andernos (elle doit correspondre à sa publication dans *Revue des études* 1905, t. 4, p. 14 avril 1905. A. de Sar-

1. Abbé BAUREIN, *Variétés bordelaises*, 1784-1786, éd. 1876, t. III, p. 388-390. E. GUILLON, *Les châteaux historiques et vinicoles de la Gironde*, Bordeaux, 1866, p. 295.

2. Comte Aurélien de SARRAU, *Episcopus Ecclesiae Boiorum, inscription d'Andernos*, dans *Revue des études anciennes*, VII, 1905, p. 74-76. HÉRON DE VILLEFOSSE, *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, séance du 10 février 1905, p. 72-73.

3. Comte Aurélien de SARRAU, *Poterie chrétienne à symboles*, dans *Revue des études anciennes*, 1913, p. 440.

4. « Comment, vous avez là une chose capitale, presque extraordinaire, la villa-basilique d'Andernos surplombant le rivage. Cette villa a livré quelques-unes des antiquités les plus intéressantes du Pays de Buch et vous ne le publiez pas, vous n'en donnez ni plan, ni photographie, ni relevé d'objets... », dans *Revue du Pays de Buch*, n° VII, janv. 1930, p. 1. Dans le n° VIII d'avril 1930, p. 19, A. de Sarrau écrit: « Si la collection d'objets antiques provenant de mes fouilles n'a pas figuré dans les vitrines d'un musée à Andernos, ce n'est point de ma faute. Si vingt-six ans se sont écoulés depuis sa décou-verte, il n'en faut pas moins se féliciter qu'elle soit très intacte et en état de servir au bon moment, avec un maire jeune, actif, entreprenant. »

En fait, des difficultés s'élevaient dès le début

Institut für Byzantinistik
und
neugriechische Philologie
der Universität Bonn

LES FOUILLES DE LA BASILIQUE FUNÉRAIRE D'ANDERNOS

par May VIEILLARD-TROIEKOUROFF

Les murs de la basilique d'Andernos, retrouvés voilà plus de soixante-dix ans, sont aujourd'hui encore bien visibles. Ils s'étendent parallèlement à ceux de la vieille église paroissiale Saint-Éloi; ces deux édifices, l'un et l'autre orientés, ouvrent à l'ouest sur le bassin d'Arcachon. A la fin du xix^e siècle, une tempête a détruit une partie des substructions romaines.

C'est en 1903-1904, quand on a désaffecté le cimetière qui se trouvait au sud de Saint-Éloi et était entouré d'un mur¹,

que le comte Aurélien de Sarrau, érudit bordelais, a fait des fouilles et a découvert les murs de la basilique à cet emplacement même.

A l'exception de l'inscription en marbre d'un évêque des Boïens retrouvée dans le portique nord² et d'une poterie sigillée, paléo-chrétienne grise avec le chrisme, publiés par Aurélien de Sarrau³, Camille Jullian n'a pas obtenu de celui-ci, malgré son insistance, un réel compte rendu des fouilles⁴.

Nous avons pu retrouver chez les héri-

subvention. On lui reproche de ne pas avoir convoqué ses collègues à Andernos. On décide d'envoyer à Andernos une Commission, chargée de faire un rapport sur l'état des travaux, avant de voter une nouvelle subvention. Le 10 avril, *idem*, p. 9, Brutails fait un rapport sur les fouilles qu'il trouve intéressantes; il propose d'en saisir la Commission des Travaux Historiques et la Commission des Monuments historiques de la Gironde qui pourraient aider pécuniairement. La Société donne une nouvelle subvention de 300 francs à M. de Sarrau afin de poursuivre ses fouilles, en lui adjoignant une commission d'études dont font partie Jullian, Amtmann... A la séance du 8 mai, *idem*, p. 11, A. de Sarrau n'est pas là, n'a pas convoqué la Commission et n'a donné à la Société aucun compte rendu de ses travaux ni des sommes dépensées; il est également absent à la séance du 17 juin: la Commission qui s'est rendue sur les lieux (sans A. de Sarrau) a trouvé ces substructions d'un intérêt exceptionnel et se préoccupe de leur conservation intégrale à l'extérieur et écrit au Préfet pour demander le classement des ruines d'Andernos, *idem*, p. 22, ce qui n'aura lieu qu'en 1933.

Deux ans après, le 10 février 1905, M. Brutails lit, au nom de A. de Sarrau absent, une communication sur un fragment d'inscription trouvé à Andernos (elle doit correspondre à sa publication dans *Revue des études anciennes*), *idem*, 1905, p. 4. Le 14 avril 1905, A. de Sarrau donne lecture de ses notes sur les fouilles d'Andernos; d'après Brutails, A. de Sarrau touche à bien des questions et soulève nombre de problèmes... en particulier sur le mode de voûtement: les murs sont trop écartés et trop faibles pour soutenir une voûte. Brutails recommande à A. de Sarrau de faire un plan et des photographies pour la Commission des publications; A. de Sarrau promet de remettre son rapport de fouilles le mois suivant, mais il n'est jamais venu. Nous avons

1. Abbé BAUREIN, *Variétés bordelaises*, 1784-1786, éd. 1876, t. III, p. 388-390. E. GUILLON, *Les châteaux historiques et vinicoles de la Gironde*, Bordeaux, 1866, p. 295.

2. Comte Aurélien de SARRAU, *Episcopus Ecclesiae Boiorum*, inscription d'Andernos, dans *Revue des études anciennes*, VII, 1905, p. 74-76. HÉRON DE VILLEFOSSE, *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, séance du 10 février 1905, p. 72-73.

3. Comte Aurélien de SARRAU, *Poterie chrétienne à symboles*, dans *Revue des études anciennes*, 1913, p. 440.

4. « Comment, vous avez là une chose capitale, presque extraordinaire, la villa-basilique d'Andernos surplombant le rivage. Cette villa a livré quelques-unes des antiquités les plus intéressantes du Pays de Buch et vous ne le publiez pas, vous n'en donnez ni plan, ni photographie, ni relevé d'objets... », dans *Revue du Pays de Buch*, n° VII, janv. 1930, p. 1. Dans le n° VIII d'avril 1930, p. 19, A. de Sarrau écrit: « Si la collection d'objets antiques provenant de mes fouilles n'a pas figuré dans les vitrines d'un musée à Andernos, ce n'est point de ma faute. Si vingt-six ans se sont écoulés depuis sa découverte, il n'en faut pas moins se féliciter qu'elle soit très intacte et en état de servir au bon moment, avec un maire jeune, actif, entreprenant. »

En fait, des difficultés s'étaient élevées dès le début entre Aurélien de Sarrau et Brutails, à la Société archéologique de Bordeaux, dont le Bulletin garde le reflet: à la séance du 13 février 1903 (*Bull. Soc. archéol. Bordeaux*, XXIV, 1903, p. 3), A. de Sarrau signale à la Société la découverte de substructions à Andernos. La Société lui alloue une somme de cent francs pour continuer le dégagement des substructions. A. de Sarrau s'engage à convoquer la Société. A la séance du 13 mars, *idem*, p. 6, A. de Sarrau montre une série de monnaies. Le 3 avril, *idem*, p. 7, A. de Sarrau demande une nouvelle

tiers de A. de Sarrau ses notes sur Andernos (malheureusement aucun journal de fouilles ni rapport), plus de quatre-vingts clichés photographiques pris par lui au cours des fouilles, enfin la plus grande partie des objets trouvés, objets de toute époque. De nombreuses poteries sigillées rouges et d'autres contemporaines, surtout soixante-sept poteries sigillées paléochrétiennes grises sont particulièrement intéressantes.

Nous avons amené en 1953 les héritiers de ce matériel à en faire don au musée d'Arcachon où il retrouvait un fragment de Jupiter à l'anguipède trouvé à Andernos, au sud de la basilique et déposé au musée dès 1889. Ces objets étaient aussi à côté de ceux des fouilles du Dr. Peyneau à Lamothe (identifié avec *Boii*) déposés au musée en 1930.

La Mairie d'Andernos où se tient la Bibliothèque municipale, a voulu récupérer en 1968 ces objets des fouilles d'Andernos. Le Musée d'Arcachon, tourné de plus en plus vers les études océanographiques, les a, de ce fait, cédés aisément à la municipalité d'Andernos. C'est ainsi qu'ils se trouvent aujourd'hui exposés dans deux vitrines de la Bibliothèque municipale de la mairie ou Hôtel de ville d'Andernos. On y a aussi porté « l'anguipède ».

retrouvé aux Archives des Monuments historiques le rapport de Brutails du 22 juillet 1903, précis et intéressant, qu'il a publié dans les *Actes de la Société d'archéologie de Bordeaux*, 1905, p. 12. Voir G. DUCAUNNÈS-DUVAL, *Notes historiques sur Andernos*, dans *Revue historique de Bordeaux*, 1927, p. 18-27. « Ils semblent m'en vouloir de n'avoir pas consenti à leur livrer entièrement le bénéfice de mes travaux et découvertes, de me substituer une commission dont l'initiative était leur et dans laquelle ils auraient seuls compté ; je ne m'y suis pas prêté, d'où ce silence de trente ans » écrit A. de Sarrau dans la *Revue du Pays de Buch* de juin 1930. Il mourut en 1933, l'année du classement de la basilique d'Andernos, sans avoir publié autre chose.

Les objets donnés par la famille de Sarrau au Musée d'Arcachon en 1953, ont été « mis en dépôt » en 1968 au Musée d'Andernos, enfin réalisés à la Bibliothèque municipale de la mairie d'Andernos, cf. Dr. Jean d'ENTRAYGUES, *Compte rendu administratif 1967-1968*, dans *Bulletin de la Station biologique d'Arcachon*, 1970, p. 54.

Un dossier contenant des cahiers de notes et des photographies concernant les fouilles archéologiques d'Andernos avaient déjà été séparés des objets de ces fouilles et déposés à la Bibliothèque municipale d'Arcachon, où ils se trouvent aujourd'hui.

CADRE HISTORIQUE ET GÉOGRAPHIQUE DE LA BASILIQUE D'ANDERNOS.

La basilique faisait partie d'une grande villa gallo-romaine comme il y en a eu tant en Aquitaine. Andernos, déjà habité aux époques paléolithique et néolithique⁵, ressortissait à l'époque romaine de la petite *civitas Boiorum*, et non, comme elle l'a fait depuis, de Bordeaux. Cette cité a été l'objet de plusieurs études de Camille Jullian qui a réuni tous les textes concernant les Boïens⁶.

César mentionne deux fois les *Vocates*⁷ ; Pline l'Ancien associe dans l'*Histoire naturelle* les Boïens et les habitants de Bazas, *Basabocates*⁸. L'*Itinéraire d'Antonin* situe *Boii* à seize lieues gauloises ou milles de Bordeaux (dix-huit, selon certains manuscrits) et à sept milles de *Losa*, Louse, à la pointe de l'étang de Sanguinet⁹. Une épitaphe bordelaise du III^e siècle a été faite en l'honneur d'un *cives Boias*¹⁰. Vers 400, la *Notitia Galliarum* cite la *civitas Boatium* parmi les douze cités de Novempopulanie¹¹. A la même époque, époque cruciale pour Andernos, le futur Paulin de Nola, grand propriétaire de la région et bien au-delà : son maître, le poète Ausone, parle des *regna Paulini*¹², vient

5. *Bulletin de la Société archéologique de Bordeaux*, II, 1873, p. xxiv. A. de SARRAU, *La préhistoire du pays de Buch*, dans *Revue du pays de Buch*, n° VIII, avril 1930, p. 18-27.

6. Camille JULLIAN, *Inscriptions romaines de Bordeaux*, t. II, Bordeaux, 1890, p. 189, carte p. 114 ; du même, *La cité des Boïens et le pays de Buch*, dans *Mélanges Julien Havet*, Paris, 1895, p. 359-367. A l'est, la limite entre les cités de Bordeaux et de *Boii* est indiquée par le village de la Croix d'Hins ou de finibus.

7. CÉSAR, *De bello gallico*, III, 23 et 17, éd. A. Klotz, 4^e coll. Teubner, p. 23-28, nomme les Boïens *Vocates*.

8. PLINIE L'ANCIEN, *Naturalis historia*, I, IV, XIX, 33, éd. C. Mayoff, coll. Teubner, p. 352.

9. *Itinéraire d'Antonin*, éd. Parthey et Pinder, Berlin, 1848, p. 218.

10. C. JULLIAN, *Inscriptions romaines de Bordeaux*, t. I, Bordeaux, 1890, p. 150, n° 45.

11. *La Notitia Galliarum*, éd. Mommsen, *Auct. Antig.*, t. IX, Berlin, 1892, *Chronica minora*, t. I, p. 606, cite *Boii* parmi les douze cités de Novempopulanie, entre la cité des *Conсорanni* (Saint-Lizier) et celle des *Benarnensi* du Béarn (Lescar).

12. AUSONE, *Lettre à Paulus*, XXVI (XXIII), v. 116, éd. R. Peiper, coll. Teubner, Leipzig, 1886, p. 281.

d'être ordonné prêtre à Barcelone ; il répond à son ancien maître et ami, Ausone, que sa retraite espagnole n'est pas si redoutable, qu'il y existe, comme en Gaule, des villes brillantes à côté d'autres plus modestes et ainsi il oppose l'éclat de Bordeaux, *Burdigalam nitentem*, à la noirceur résineuse de *Boii*, *Boios piceos*¹³. Il possédait jadis, dans cette région, des propriétés d'où il envoie à un ami des huîtres¹⁴, huîtres des Médoules ou Médoucains célébrées par Ausone¹⁵. Il y en a au Musée d'Arcachon, des coquilles énormes trouvées dans les fouilles.

Jullian a reconstitué les limites de cette petite *civitas* d'après celles du Pays de Buch et du Pays de Born au Moyen-Âge. Au XIII^e siècle, un archevêque résidait à Parentis-en-Born et un autre à la Teste-de-Buch ; il a disparu ensuite, alors que le capital de Buch, de la Maison de Bordeaux, a résidé jusqu'à la Révolution à la Teste-de-Buch. Aussi est-ce là que Jullian avait d'abord fixé *Boii* ; on n'y avait cependant trouvé aucun vestige romain et la distance de la Teste-de-Buch à Bordeaux est plus longue que celle donnée par l'*Itinéraire d'Antonin* de *Boii* à Bordeaux (fig. 1).

Jullian n'avait trouvé en 1890 aucune inscription dans cette petite cité et l'existence d'un siège épiscopal à *Boii* restait très problématique quand, en juillet 1904, Aurélien de Sarrau a découvert dans le portique nord de la basilique l'épitaphe fragmentaire d'un évêque des Boïens (fig. 2) qu'on a tenté de reconstituer ainsi : *III S/ElpIDIUS EPiscopus / EcCLesiæ BOIORum*.

Cette épitaphe, en marbre vert de Campan, avec des traces d'un ciment brun rougeâtre (longueur 0,29 m ; hauteur 0,19 m ; épaisseur 0,03 m), est depuis longtemps déposée à la mairie d'Andernos. Son épigraphie la rapproche beaucoup d'une inscription de Sainte-Croix du Mont (Gironde), datée de 405¹⁶. A. de Sar-

13. PAULIN DE NOLA, *Carmina*, X, éd. G. Hartel, Vienne, 1894 (C.S.E.L., XXX), p. 35.

14. PAULIN DE NOLA, *op. cit.*, lettre II, p. 2.

15. AUSONE, *op. cit.*, lettre à Paulus, V (IX), p. 226.

16. C. JULLIAN, *Inscriptions romaines de Bordeaux*, t. II, 1890, p. 154.

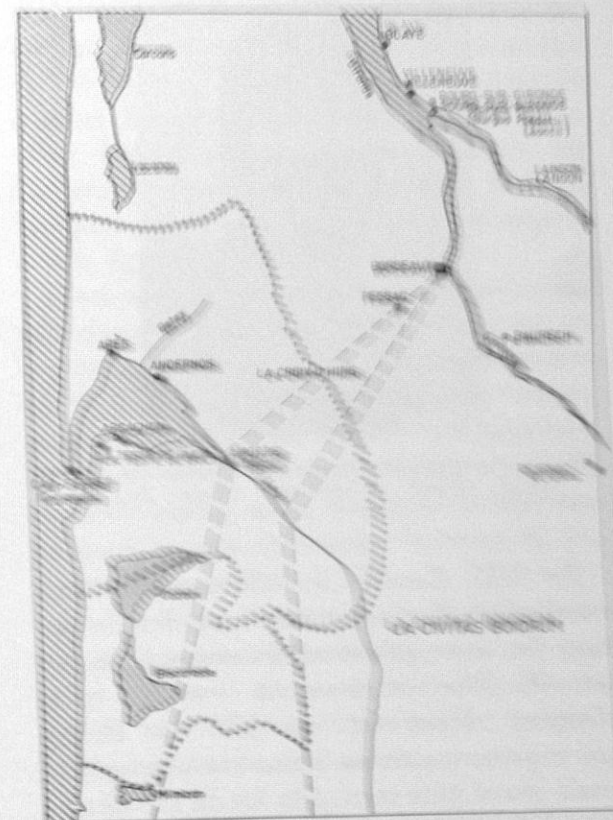


Fig. 1. — Carte de la *Civitas Boiorum*.



Fig. 2. — Inscription fragmentaire d'un évêque des Boïens. Marbre de Campan. Mairie d'Andernos. Photo Sarrau.

rau la publie en 1905 et Héron de Villefosse en fait un compte rendu à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres¹⁷. Mgr. Duchesne mentionne cette inscription en 1907¹⁸.

17. Voir note 2.

18. Mgr. Louis DUCHESNE, *Fastes épiscopaux*, t. II, 1907, p. 102, cite l'inscription d'Andernos, mais continue avec Jullian à fixer *Boii* à la Teste-de-Buch.



Fig. 3. — Anguipède étreignant la jambe de Jupiter. Pierre. Mairie d'Andernos. Photo Sarrau.

En 1922, Camille Jullian reconnaît une inscription d'un second évêque des Boïens dans les Inscriptions chrétiennes d'Angleterre¹⁹. Elle se trouvait sur un plat d'argent découvert en 1729 à Risley qui représentait une scène de chasse. On avait gravé plus tard, à la fin du IV^e siècle : *EXSUPERIUS EPISCOPUS ECCLESIAE BOGIENSE DEDIT*. Stukeley, qui l'avait publiée dès 1736 avec une gravure, avait pensé à l'évêque de Toulouse, saint Exupère. Jullian se demande si cet Exupère ne serait pas plutôt le prêtre de ce nom, ami de Paulin de Nola et d'Amandus, évêque de Bordeaux²⁰. Jullian avait ignoré l'étude bien antérieure de dom Morin, qui avait aussi attribué cette inscription à l'évêque Exupère de Bayeux ; mais dom Morin se rallie de suite à la démonstration de Jullian²¹. La petite cité de Boii dont on ne connaissait aucune inscription en 1890, possède dès lors les deux inscriptions d'évêques les plus anciennes de la Gaule.

19. P. HUBNER, *Inscriptiones Britanniae christianae*, Berlin, 1876, n° 214, p. 80, d'après STUKELEY, *Silver plate found in Derbyshire*, 1736.

20. Camille JULLIAN, *Un évêque du pays de Buch*, dans *Revue des études anciennes*, 1922, p. 128.

21. Dom G. MORIN, *Le missorium de saint Exupère, Notice sur un plateau offert à l'église de Bayeux par son premier évêque*, dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome*, XVIII, 1898, p. 363-379. Du même, *Le missorium d'Exsuperius, évêque non de Bayeux, mais de Buch*, dans *Revue bénédictine*, XXXVIII, 1926, p. 119-220. Il se dit convaincu par les arguments de Jullian. J. COLIN, « *Plastique gréco-romaine* » dans *l'empire carolingien*, dans *Cahiers archéologiques*, II, 1947, p. 95, pl. XI, reproduit la gravure de ce plat d'argent.

A cette même époque, le Dr Peyneau fait des fouilles pour retrouver Boii, près de Biganos, à Lamothe où se trouvait jusqu'à la Révolution l'ancienne paroisse Saint-Jean ; il y découvre un monument rectangulaire où il croit retrouver la basilique épiscopale ; des monnaies romaines, dont la plus récente est une monnaie d'Arcadius du début du V^e siècle ; des poteries dont certaines sigillées paléochrétiennes grises ; enfin, l'installation portuaire antique de l'estuaire de la Leyre, petite rivière des Landes qui se jette dans le bassin d'Arcachon à l'endroit précis où la route Bordeaux-Arcachon atteint le bassin et où passe aujourd'hui la voie de chemin de fer Paris-Biarritz. Là était aussi la voie romaine faisant jusqu'à Bordeaux XVIII lieues gauloises ou quarante kilomètres. Ces arguments emportent la conviction de Jullian²².

La cité de Boii (Lamothe) et la villa d'Andernos ont dû disparaître au cours du V^e siècle, sans doute lors des grandes invasions du début du V^e siècle, en particulier celle des Vandales. Paulin de Pella atteste leurs ravages dans la région de Bazas²³. La période est très troublée : en 409, saint Jérôme écrit : « L'Aquitaine, la Novempopulanie, la Lyonnaise et la Narbonnaise, sauf un petit nombre de villes, sont entièrement ravagées »²⁴. C'est en 410 que Rome tombe aux mains d'Alaric. Jullian suggère des pirates irlandais ou bretons pour expliquer le transfert du *missorium* d'Exsuperius en Angleterre²⁵.

A. de Sarrau avait plutôt pensé que l'incendie (il en a retrouvé de nombreuses traces) et la ruine de la basilique d'Andernos étaient dus aux persécutions du

22. Dr. Bertrand PEYNEAU, *Découvertes archéologiques dans le pays de Buch, 2^e partie : depuis la conquête romaine jusqu'à nos jours, la cité et l'évêché des Boïens. Situation de la ville de Boii qui en était le chef-lieu*, Bordeaux 1926. C. JULLIAN, compte rendu de ce livre dans les *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1926, p. 78-80. Du même, *Notes gallo-romaines (XI)*, la ville de Boii, dans *Revue des études anciennes*, XXVIII, 1926, p. 241-246.

23. PAULIN DE PELLA, *Eucharisticos*, éd. W. Brandes, Vienne, 1888, coll. Teubner, p. 304.

24. SAINT JÉRÔME, *Epistola ad Ageruchiam*, c. XXIII, 16, dans P.L. Migne, t. XXII, col. 1057-1058.

25. C. JULLIAN, *Notes gallo-romaines...*, 1926, p. 244.

roi wisigoth arien Euric, qui a laissé, d'après Sidoine Apollinaire, tant de sièges vacants en Aquitaine : « Les évêchés de Bordeaux, Périgueux, Rodez, Limoges, Javols (Mende), Eauze, Bazas, Saint-Bertrand-de-Comminges, Auch, n'ont plus de pontifes »²⁶ ; Boii n'est pas nommé et en tous cas, en 506, toutes les villes de Novempopulanie sont représentées au concile d'Adge, sauf Boii, déjà effacé apparemment du souvenir²⁷.

A la fin du XI^e siècle, Boii réapparaît, incorporé au diocèse de Bordeaux dans le Grand Cartulaire de l'abbaye de la Sauve, *apud Burdigalam vel Boyas* : une charte de Guillaume IX d'Aquitaine permet aux moines de la Sauve d'y acheter, sans payer de droits, du poisson, et notamment des seiches²⁸.

Au XII^e siècle, un texte légendaire bien intéressant, la Chronique du Pseudo-Turpin, fait arriver sainte Hélène à Andernos, « En Dernos », avec Gaïphe, après avoir déposé à Carcans la tête de saint Jean-Baptiste²⁹. Andernos se trouvait sur la route des pèlerins de l'ouest de la France qui allaient à Saint-Jacques de Compostelle. Ils franchissaient la Gironde à Souillac, port antique, où seraient arrivés de Judée Zachée, saint Martial et sainte Véronique. Les pèlerins passaient ensuite à Sainte-Hélène de la Lande. Il y a à côté Sainte-Hélène de l'Étang (l'étang

d'Hourtins)³⁰ l'une et l'autre en Gironde. Gujan, Belin et Beliet, près de Lamothe et sur la voie romaine, étaient consacrés à saint Exupère ; ce n'était peut-être pas saint Exupère de Toulouse, comme on l'a pensé, mais cet évêque des Boïens, Exupère, qui avait donné un plat d'argent à son église³¹.

C'est seulement au XIII^e siècle qu'apparaît dans les comptes de l'archevêché de Bordeaux l'église *sanctus Eligius de Andernos*³². Elle remonte au moins au XI^e siècle, comme en témoigne encore son absidiole nord consacrée, en tous cas depuis la fin du XV^e siècle, à la martyre d'Aire-sur-l'Adour, sainte Quitterie, devenue la patronne du pays³³.

La basilique funéraire était alors devenue le cimetière d'Andernos et A. de Sarrau y a trouvé de nombreuses tombes des XII^e et XIII^e siècles, et des siècles suivants jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

LA BASILIQUE D'ANDERNOS.

Que savons-nous de la villa romaine ? Elle s'étendait essentiellement au sud de la basilique. « Entre l'église et la mairie d'Andernos, il a été découvert en 1850 des substructions antiques longeant le bassin sur une étendue de cent cinquante mètres environ ; elles consistaient en mu-

31. *Ibidem*, p. 37. Gujan et Beliet ont été plus tard consacrés à saint Maurice. La voie romaine passait à Belin et Beliet.

32. Cité par G. DUCAUNNES-DUVAL, *Notes historiques sur Andernos*, dans *Revue historique de Bordeaux*, 1927, p. 66.

33. Léo DROUYN, *Notes archéologiques*, t. IV, 1869, p. 83. Le clocher-arcade du XVIII^e siècle a subsisté à l'ouest jusqu'en 1893 : devant, se trouvait une petite place avec une colonne (un dessin du clocher du 17 avril 1876, de Marionneau, existe aux Archives Municipales de Bordeaux, n° 1251-107). C'était avant la construction du clocher moderne, derrière l'abside : la fenêtre sans colonnettes s'ouvrait sous deux arcs plein cintre. D'après A. de SARRAU, *Notes dans Le Nouvelliste* du 17 mai 1903 et *La France* du 18 mai 1903, d'après J. A. BRUTAILS, *Les vieilles églises de la Gironde*, Bordeaux, 1912, p. 143 et 166-169, plan, fig. 168, enfin d'après G. DUCAUNNES-DUVAL, *L'absidiole d'Andernos*, dans *Revue historique de Bordeaux*, 26, 1933, p. 160-170, le cul-de-four de l'absidiole était construit en pierres et en briques mêlées, placées suivant le dispositif habituel des coupes.

L'absence de moulure à la naissance du berceau indique que le chevet était peut-être fort ancien : les claveaux minces et multiples dans l'axe de l'absidiole, constituent également un indice d'ancienneté.

En 1932, pour prévenir la chute de l'autel de sainte Quitterie, on a détruit le mur de briques élevé une cin-

26. SIDOINE APOLLINAIRE, *Lettres*, VII, 6, 7, éd. A. Loyen, t. III, 1970, p. 45, datée de 475.

27. MANSI, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, t. VIII, 1762, col. 323. HÉFÉLÉ-LECLERCQ, *Histoire des conciles*, t. II (2), p. 1005 et suiv.

28. *Grand Cartulaire de la Sauve*, fol. 15, texte signalé par Brutails à Jullian qui le publie dans la *Revue des études anciennes*, 1903, p. 138. BRUTAILS, *Cartulaire de l'église collégiale Saint-Seurin de Bordeaux*, Bordeaux, 1897, p. 349, 346, publie des chartes d'immunité des XII^e et XIII^e siècles : *Boeis et theleonorum de Boeis*. Les manuscrits des IX^e et X^e siècles, Paris, BN, lat. 2123 et Paris, BN, lat. 4280 A et B donnent : *civitas Boatium quod est Boias in Burdegalese*.

29. Theodor AURACHER, *Die Sogenannte poitevinische Uebersetzung des Pseudo-Turpin nach den Handschriften mitgeteilt*. Halle, 1877, p. 36. La tête de saint Jean-Baptiste avec une barbe et une chevelure de crin végétal, se voit toujours à Saint-Martin de Carcans, cf. BRUTAILS, *Albums d'art existant dans les églises de la Gironde*, Bordeaux, 1907, pl. 15 et 16.

Sainte-Hélène-de-la-Lande conserve dans sa nouvelle église l'inscription romaine d'un autel funéraire, cf. C. JULLIAN, dans *Revue historique de Bordeaux*, 1910, p. 438.

30. Marquise de MAILLÉ, *Recherches sur les origines chrétiennes de Bordeaux*, Paris, 1959, p. 228, note 1.

raillées de plus d'un mètre d'épaisseur, construites en belles pierres reliées par un ciment très dur. Il y avait, dit-on, sur toute la longueur, plus de quatre-vingts petites chambres... Il a aussi été trouvé, au milieu des fragments de colonnes en marbre rouge, des ossements humains et une statue en pierre d'un mètre environ de hauteur... »³⁴. Une tempête emporta sans doute ces substructions avec les murs occidentaux de la basilique. La villa s'étendait aussi au nord, au-delà de l'église construite sur les fondations de la villa et avec des matériaux de remploi, en particulier dans le mur ouest, ainsi que les murs latéraux, sur lesquels sont érigés ceux de l'église : ils ont, comme l'avait déjà noté Brutails, la même orientation.

La statue trouvée à cinquante mètres au sud de la basilique, sous l'ancienne mairie, a subsisté³⁵ ; après avoir d'abord été enfouie sous le seuil de la dite mairie, on l'en a sortie et déposée en 1889 au musée d'Arcachon avant de la ramener en 1970 à la mairie d'Andernos. C'est un fragment de 0,64 m de haut, 0,23 m de large et 0,37 m d'épaisseur, d'une statue qui (fig. 3) représente un anguipède étreignant la jambe de Jupiter³⁶. C'est ce que montrent les comparaisons d'une part avec une statue de la villa du Petit-Corbin à Montagne (Gironde), près de Saint-Émilion, où on a cru retrouver la villa d'Ausone, *Lucaniacus*³⁷ ; d'autre part avec le Jupiter de Jioux (Haute-Vienne), aujourd'hui au musée de Limoges³⁸.

quantaine d'années auparavant et on a retrouvé l'ancienne « veyrine », murée en 1787, par où les pèlerins venaient vénérer la sainte, et comme peintures, outre les fleurs de lis signalées par Brutails, des fleurettes, rosettes, besans, et trois personnages dont l'un devait figurer sainte Quitterie ; ces peintures dataient de la fin du xv^e siècle ou du début du xvi^e siècle.

34. E. GUILLON, *Les châteaux historiques et vinicoles de la Gironde*, Bordeaux, 1866, t. I, p. 295-296. Il continue : « Cette statue en pierre a été enfouie sous la porte d'entrée de la mairie. Ce monument que l'on croit gallo-romain et qui fut un *castrum*, une villa ou des thermes, n'a laissé aucun souvenir, aucune tradition ».

35. BRAQUEHAYE, *Compte rendu de la séance du 12 novembre 1875*, dans *Bull. Soc. archéol. de Bordeaux*, II, 1875, p. xxiv. L. DROUYN, *Notes archéologiques*, t. IV, 1869, p. 83, note aussi que l'église est bâtie sur l'emplacement d'une construction romaine.

36. Émile ESPÉRANDIEU, *Recueil des bas-reliefs de la Gaule romaine*, t. II, 1908, n° 1327, p. 213.

37. E. ESPÉRANDIEU, *op. cit.*, n° 1249, p. 223. Cette statue avait été signalée, avec d'autres statues de la même villa, par AMTMANN, *Les statues de la villa de*

D'après M. de Sarrau, la villa occupait une surface six fois supérieure à celle de la basilique. Comme une partie de l'église, de nombreuses maisons sont construites en matériaux de remploi ; on a retrouvé au sud de la mairie, sous une maison, un four à potier avec deux parties dont l'une était carrelée.

BASILIQUE PROPREMENT DITE.

Le plan que nous publions n'est pas le plan un peu sommaire dressé par M. Hulot, en 1933, lors du classement de la basilique, mais celui fait d'après le plan coté d'Aurélien de Sarrau par l'architecte Armen Katchatrian, l'ancien assistant de M. Grabar (fig. 4).

La basilique est orientée, légèrement, vers le sud, E.N.E. (Brutails) comme l'église Saint-Éloi, toute voisine et parallèle. N'y aurait-il pas eu à son emplacement un sanctuaire primitif, parallèle à la basilique funéraire ?

On ne connaît pas les parties occidentales, en particulier celles de la nef, mangées par la mer. La basilique a, actuellement, 34,70 m de long ; elle devait avoir jadis au moins quarante-cinq mètres. Elle comporte une nef de 10,55 m de large, terminée en hémicycle, un peu surélevée et flanquée de portiques qui se prolongent en déambulatoire autour de l'abside (fig. 5 et 6).

La nef est divisée en deux travées de 6,30 m et 6,40 m de long par des contre-

Petit-Corbin, dans *Actes de la Soc. archéol. de Bordeaux*, XXV, 1904, p. 74. Entre temps, elle avait été perdue, et Espérandieu comme Amtmann, donnent le dessin fait par Léo Drouyn, *Album de la Commission des Monuments Historiques*, Bordeaux, 1845, pl. 85 (aux Archives départementales de la Gironde). Voir aussi G. DUCAUNNÈS-DUVAL, *Mélanges à propos du groupe antique d'Andernos*, dans *Revue historique*, 1930, n° XXIII, p. 239-242, reconstitution p. 241 ; du même, *Apollon d'Andernos*, dans *Revue historique du pays de Buch*, 15 janvier, 1933, p. 57-58.

Le fils d'Aurélien de Sarrau, Henry de SARRAU, *Le Jupiter à l'anguipède de Petit-Corbin*, dans *Revue historique et archéologique du Libournais*, 1940, p. 16, a retrouvé la statue à Vayres ; sa ressemblance avec la statue d'Andernos qu'il reproduit p. 44 la lui a fait rapidement identifier. Il reproduit aussi celle de Jioux, p. 43.

38. E. ESPÉRANDIEU, *op. cit.*, n° 1581, p. 384. Ces trois statues très similaires, auraient été parmi les dernières statues païennes de la région, au milieu du iv^e siècle, date de la villa du Petit-Corbin, où on n'a pas retrouvé d'autres vestiges du Haut-Empire. D'après le jugement de M. Braemer, elles remonteraient à une plus haute époque.

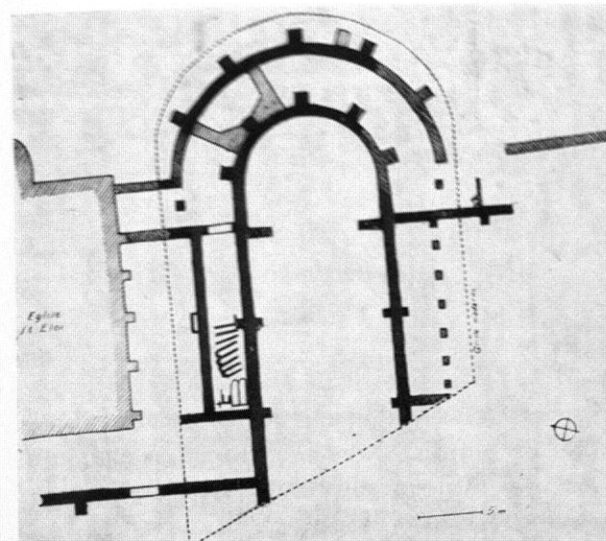


Fig. 4. — Plan de la basilique funéraire d'Andernos, par A. Katchatrian d'après un plan coté d'A. de Sarrau.



Fig. 5. — Fouilles de la basilique d'Andernos. Photo Sarrau.



Fig. 6. — Basilique d'Andernos dans son état actuel, vue du N. O.

forts qui portaient sans doute des entrails de charpente. Brutails avait même supposé des arcs diaphragmes. Les ressauts plus importants, précédant l'abside, auraient porté l'arc triomphal. L'abside profonde, précédée d'une partie droite, avait 5,20 m de rayon. A. de Sarrau y supposait une voûte (et non une charpente) à cause des cinq contreforts qui la butent.

L'abside est entourée d'un déambulatoire de 4 m environ, également contrebuté par cinq contreforts. L'ensemble devait être charpenté. La partie droite qui précède l'abside ouvre sur deux allées transversales divisées par un pilier. On ne peut y voir un transept comme à Saint-Pierre de Rome, mais des portiques transversaux qui faisaient directement suite au

déambulatoire et qui avaient leurs correspondants à l'ouest ; celui du sud-ouest apparaît davantage sur le plan qu'aujourd'hui où il est coupé par la grille de fer qui entoure les fouilles. Ces portiques devaient aussi servir de voies d'accès. La nef centrale se poursuivait à l'ouest vers le bassin. Les deux portiques latéraux sont plus étroits que le déambulatoire : 2,70 m — 2,80 m au lieu de 3,80 m et 4 m, jusqu'à 4,12 m.

Le portique nord, séparé en deux travées comme la nef, était rempli de sarcophages ; seuls, ceux en pierre du nord-ouest, orientés, seraient primitifs et c'est là (à l'emplacement de la croix sur le plan), qu'on a retrouvé l'épithaphe de l'évêque des Boïens³⁹. Les autres tombeaux que l'on voit aujourd'hui et qui se trouvent sur un plan de la main d'A. de Sarrau, ne sont pas, selon lui, antérieurs au XII^e siècle (fig. 7).

Le portique sud ouvrait, sans doute, par une série de sept piliers, sur les autres locaux et habitations de la maison. Les portiques, funéraires ou non, jouent un rôle important dans l'architecture paléochrétienne (fig. 8).

APPAREIL.

Les fondations ont de 1,20 m à 1,40 m sur une épaisseur d'un mètre. Elles reposent sur une couche de sable jaune très dense, puis sur une autre d'argile gris-bleu ; au-dessous, il y avait encore de l'argile calcaire.

Les murs ont environ 0,70 m de large ; ceux de la nef centrale et de l'abside ont 0,80 m environ.

L'appareil est en pierres d'alias, taillées en parallélogrammes reliés par un mortier très dur, formant des assises régulières. Les joints sont marqués à la truelle. On voit une arase de brique régulière

dans le portique nord-ouest où les murs ont subsisté sur une assez grande hauteur. On a retrouvé beaucoup d'autres briques romaines qui feraient supposer qu'il y avait d'autres arases de briques dans les murs ; il y a aussi de ces grandes briques fines, d'une cuisson parfaite, dans les contreforts construits en même temps que les murs. On a aussi retrouvé de nombreuses tuiles à rebord, provenant du toit. Le sol de la basilique était en ciment, et on a ramassé quelques cubes de mosaïque, noirs et blancs, dans l'abside. On a découvert de minces claveaux qui pourraient provenir d'une fenêtre ébrasée⁴⁰, ainsi qu'un morceau d'entablement. Il y avait aussi des colonnes de marbre. Une colonne en marbre vert de Campan était remployée dans le mur du cimetière refait au XVII^e siècle. Deux fragments de colonne en marbre rouge, l'une de 0,90 m, l'autre de 0,40 m de haut et de 0,40 m de diamètre, servaient d'appui de tête à un tombeau et nous en publions le dessin d'A. de Sarraute (fig. 9)⁴¹. Un grand chapiteau corinthien de 0,57 m de haut⁴² que l'on voit dans une photographie d'A. de Sarrau (fig. 10) remployé dans un contrefort du déambulatoire (ou plutôt sa restauration) appartiendrait, d'après son style, à une partie plus ancienne de la villa que de la basilique. J'ai retrouvé aux Monuments Historiques une photographie figurant ce grand chapiteau gallo-romain (fig. 11) entouré de chapiteaux et moulures gothiques, provenant sans doute de l'église d'Andernos. Ces éléments d'un musée prévu à Andernos, d'abord déposés à la mairie comme l'inscription de l'évêque des Boïens, avaient disparu vers 1930⁴³ ; ils se trouvent aujourd'hui dans le jardin du musée d'Andernos avec trois fragments de colonnes de marbre rouge.

On a retrouvé d'assez nombreuses monnaies, la plupart médiévales et modernes.

41. E. GUILLON, *Les châteaux historiques et vinicoles de la Gironde*, Bordeaux, 1866, signalait déjà « des fragments de colonnes en marbre rouge » ; BRUTAILS, *op. cit.*, mentionne « un débris de fût cannelé de petites dimensions, en pierre ferrugineuse du pays ».

42. BRUTAILS, *op. cit.* ; dessin de A. de Sarrau.

43. D'après A. de SARRAU, dans la *Revue historique du pays de Buch*, 1932, octobre, n° VIII, p. 18-27 et n° IX, p. 18-21.

39. Voir note 2. Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Canterbury, fondé par saint Augustin au début du VII^e siècle, a aussi sa nef flanquée de portiques funéraires, au nord pour saint Augustin et ses compagnons, au sud pour les sépultures royales, cf. Jean HUBERT, *Basiliques à portiques latéraux*, dans *L'Europe des invasions*, Paris, 1967, p. 307, fig. 349 (Coll. L'Univers des formes).

40. J. A. BRUTAILS, Rapport manuscrit à la Commission des Monuments Historiques du 22 juillet 1903.



Fig. 7. — Portique latéral nord et ses sépultures où a été trouvée l'inscription de l'évêque des Boïens. Photo Sarrau.



Fig. 8. — Portique latéral sud de la basilique. Photo Sarrau.

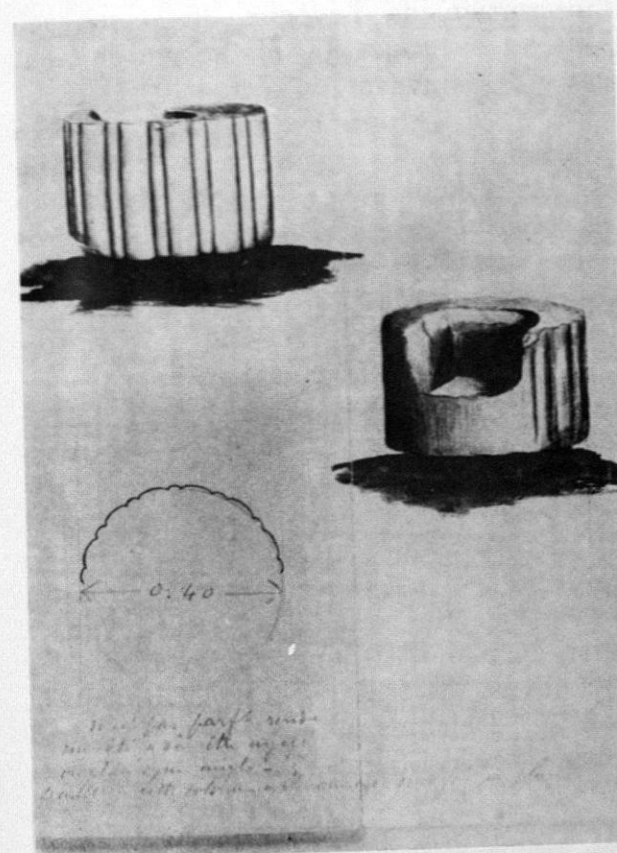


Fig. 9. — Fragment de colonne remployé comme tête de sarcophage. Calcaire. Dessin de Sarrau.



Fig. 10. — Chapiteau gallo-romain d'Andernos. Pierre. Photo Mon. Hist. 100.009.



Fig. 11. — Découverte du chapiteau dans un massif renforçant un contrefort du déambulatoire, côté sud. Photo Sarrau.

Il y avait une douzaine de monnaies d'Auguste, Claude, Nerva, au midi, près du péristyle, du côté de la villa et de ce même côté, au pied de l'ormeau, une monnaie d'Hadrien et une de Valérien sous un contrefort du déambulatoire auquel elle serait antérieure ; encore une de Tétricus et une de Carin d'Alexandrie. Enfin, pour le IV^e siècle, des monnaies de Constantin I^{er}, de Constantin le Jeune, de Constance II et de Constantin II.

A. de Sarrau a aussi découvert quelques bijoux ; bracelets et épingles à cheveux avec des perles de diverses couleurs, des fragments de verres romains irisés, quelques éléments de bronze (voir Appendice, p. 000). Il a surtout découvert beaucoup de poteries, poteries communes, sans vernis, d'époque difficile à déterminer ; près de l'ormeau, au sud-est de la basilique de très nombreux fragments de poterie rouge sigillée avec des variétés guillochées en pâte très fine.

Ces poteries sont mélangées dans le déambulatoire à soixante-sept fragments de poteries grises, sigillées paléo-chrétiennes ; beaucoup sont décorés et leurs ornements sont souvent symboliques. A. de Sarrau en a publié une avec un chrisme ⁴⁴.

Nous en avons réuni un certain nombre à Bordeaux même et dans la région. Ces recherches ont été largement dépassées par les études systématiques entreprises par M. et M^{me} Rigoir, d'abord en Provence ; ils ont ensuite défini un groupe atlantique ⁴⁵. On peut en effet constituer, d'après les poinçons, un groupe particulier bien centré autour de Bordeaux, groupe auquel appartiennent les poteries chrétiennes d'Andernos : on y a retrouvé la plupart des mêmes poinçons, comportant de nombreux emblèmes chrétiens. Outre le chrisme signalé par A. de Sarrau (fig. 12), il y a des cerfs enclos dans des feuilles et broutant (fig. 13) ; un cerf dans un médaillon central avec des croix (fig. 14) ; des poissons avec des inscriptions, un

chrisme assez librement interprété au centre dans une rouelle et tout autour, recouvrant le large fond de l'assiette, des plumes de paon (fig. 15) ; le centre d'une assiette décoré de grappes, autour, des palmes se terminant en croix ⁴⁶.

Cette basilique était-elle à l'origine chrétienne ? A. de Sarrau pensait à une basilique profane du II^e siècle, adaptée au culte chrétien au IV^e siècle. Cependant, l'appareil, moins régulier qu'au Palais Gallien, à Bordeaux les arases de briques, l'orientation sont en faveur d'une date assez avancée dans le IV^e siècle. Quant à l'inscription de l'évêque, les comparaisons et le contexte historique la font dater des environs de 400.

Si pour l'étude des poteries sigillées paléo-chrétiennes dites jadis wisigothiques, nos connaissances se sont beaucoup accrues récemment, il en est de même pour l'architecture des basiliques funéraires à déambulatoire.

Dans les années 1950-1960, on a retrouvé à Rome quatre basiliques funéraires présentant ce même plan de basilique avec une nef entourée de bas-côtés se rejoignant pour former un déambulatoire. Le plan de la basilique des Saints-Apôtres, dite ensuite des catacombes de Saint-Sébastien, connu depuis longtemps, n'avait pu être rapproché d'aucun autre plan, du moins à Rome. Elle conserve ses arcades et les fenêtres qui éclairaient la nef. M. Deichmann en a retrouvé une autre près de Saint-Pierre et de Saint-

44. Voir note 2 et D.A.C.L., t. XIV (2), 1948, col. 1654, fig. 10495.

45. Jacqueline RIGOIR, *Les sigillées paléo-chrétiennes grises et orangées dans Gallia*, XXVI (1), 1968, p. 177-244, a distingué un groupe provençal avec 46 sites ; un groupe languedocien avec 44 sites ; un groupe atlantique avec 15 sites, un groupe du centre avec 14 sites. Elle est revenue cinq ans plus tard sur le groupe atlantique : Jacqueline et Yves RIGOIR et Jean-François MEFFRE, *Les dérivées des sigillées paléo-chrétiennes du groupe atlantique*, dans *Gallia*, 31 (1), 1973, p. 207-263, surtout p. 212, n° 207, p. 218, DSPA 3383 (formes 3), 3384, 3397, 3483, 3484, 3497 (dessin, p. 257), 3530, 3602, 3613 (photo, p. 245), 3616, 3682, 3683, 3684 (dessin, p. 241), 3685 (dessin, p. 235), 3686, 3688 (dessin, p. 241), 3689, 3690, 3691, 3692, 3693, 3694, 3695, 3696, p. 219, 3722 (photo, p. 245), 3724, 3725, 3726, 3727, 3728, Cahiers 27 (4230) 8-71 sur 17 cic. 4^e bob. (f. 108) J.-C. 3729 (dessin, p. 238), 3730 (photo, p. 245), 3731, 3732, 3736 (dessin, p. 240), 3737 (dessin, p. 239), 3738, 3739, 3740, 3741 (dessin, p. 239), 3742 (p. 239), 3746, 3749,

3750, 3751, 3752, 3759, 3760, 3767, 3768 (dessin, p. 233), 3768 (p. 239), 3769, 3770 (dessin, p. 242), 3771 (dessin, p. 241), 3772, 3773, 3774 (dessin), 3775 p. 241, (dessin, p. 240), 3777, 3778, 3779.

46. La composition est généralement concentrique, axée autour d'un motif circulaire ; elle est formée quelquefois de couronnes de rouelles, plus souvent de palmettes disposées suivant des rayons. Les panses des bols portent des palmettes juxtaposées parallèlement. Des mêmes poinçons servent indifféremment pour les fonds et les panses et sont parfois trop grands. Il y a beaucoup plus de palmettes que de motifs circulaires géométriques à l'inverse des autres régions, mais les motifs figuratifs sont beaucoup plus abondants qu'ailleurs. Le guillochage est très utilisé avec des lignes plus ou moins aiguës.

47. F. W. DEICHMANN et A. TSCHIRA, *Das Mausoleum der Kaiserin Helena und die Basilica der Heiligen Marcellinus und Peter an der Via Labicana vor Rom*, dans *Jahrbuch deutsches Archäologisches Instituts*, 72, 1957, 44 p.



Fig. 12. — Chrisme au fond de l'assiette et feuilles décorées de branches de vigne sur les rebords.

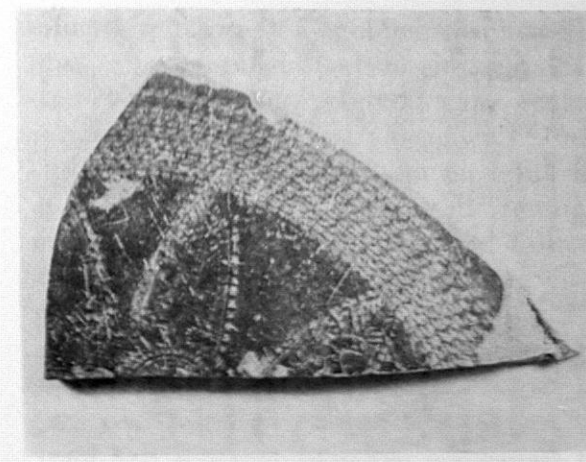


Fig. 13. — Cerf mangeant une palme à l'intérieur des feuilles.



Fig. 14. — Fond de plat décoré d'un cerf courant.



Fig. 15. — Chrisme décoratif. Des plumes de paon recouvrent les rebords.

Sigillées paléo-chrétiennes grises. Vitrine de la bibliothèque municipale de la Mairie d'Andernos.

Marcellin et du mausolée de sainte Hélène ⁴⁸. Il avait aussi dégagé près de Sainte-Agnès et du mausolée de sainte Constance une grande basilique similaire dont subsiste une partie des murs extérieurs avec leurs fenêtres rectangulaires qui éclairent les bas-côtés ⁴⁹. M. Frankl a enfin découvert une grande basilique à colonnes près de la basilique de Saint-Laurent-hors-les-

Murs, qui, dans son état actuel, ne remonte qu'au VI^e siècle, mais qui a remplacé un hypogée constantinien ⁵⁰. M. Krautheimer a consacré une importante étude à ce groupe de quatre basiliques funéraires romaines ⁵¹ ; elles présentent toutes les quatre une nef et deux bas-côtés, séparés par des colonnes qui devaient porter un entablement à Saint-Laurent, et par des

48. F. W. DEICHMANN, *Die Lage der Konstantinischen Basilika der Heiligen Agnes*, dans *Rivista di Archeologia Cristiana*, 22, 1946, p. 1 et suiv. ; R. PERROTTI, *Recenti ritrovamenti presso S. Constanza* dans *Palladio*, 6, 1956, 80 p.

49. KRAUTHEIMER, FRANKL, CORBETT, *Corpus basilicarum christianarum Romae* II, Vatican City and New

York 1959, p. 35 et suiv. ; W. FRANKL, *Ulterioritrovamenti presso S. Lorenzo* dans *Rivista di Archeologia cristiana*, 26, 1950, 48 p.

50. Richard KRAUTHEIMER, *Mensa-Coemeterium-martyrium*, dans *Cahiers Archéologiques*, XI, 1960, p. 15-40.

51. *Ibidem*.

piliers correspondant à de grandes arcades dans les trois autres basiliques (elles subsistent aux Saints-Apôtres-Saint-Sébastien). Ces basiliques devaient comporter un autel où on disait la messe ; à Saint-Laurent, il y avait un autel, et dans la *basilica ad corpus*, et dans la *basilica maior*, récemment découverte. Ces grandes basiliques, qui avaient de quatre-vingt à cent mètres, étaient charpentées. D'après M. Krautheimer qui s'appuie en particulier sur deux épitaphes de Saint-Laurent, ces basiliques devaient servir à des banquets funèbres, banquets bien connus par de nombreuses épitaphes africaines et les multiples textes de saint Jérôme, saint Augustin, etc... Ceux-ci voulaient, au tout début du ^{ve} siècle (date de l'épitaphe d'Andernos) supprimer ces banquets pour le *dies natalis* du saint et les excès auxquels ils donnaient lieu et les remplacer par la communion. Ces grandes basiliques funéraires, érigées à l'époque constantinienne, entre 313 et 350, disparurent rapidement avec ces banquets qui étaient leur raison d'être, en tous cas avant le ^{ix}e siècle.

Saint Paulin de Nola raconte dans ses lettres les banquets qui se déroulaient à Nola pour la vigile de saint Félix et aussi pour les anniversaires de ceux qui étaient enterrés dans la basilique, comme l'ont confirmé les nombreuses sépultures trouvées dans les fouilles de la basilique de Nola, basilique d'un plan tout différent.

Nola est proche de Naples. Saint Paulin, contemporain de saint Augustin et de saint Jérôme, y avait érigé cette basilique sur le tombeau du martyr Félix, sur des

terres qui lui appartenaient. Ausone, avons-nous vu, déplore que Paulin ait donné aux pauvres, comme saint Martin, son contemporain, ses immenses biens terriens, *regna Paulini* déjà évoqués, bien centrés surtout autour de Bordeaux, mais éparpillés jusqu'en Campanie. Il garda des rapports étroits avec ses amis bordelais, comme entémoignent encore les lettres qu'il envoyait chaque année par un messager à Sulpice Sévère dans son monastère aquitain de *Primuliacum*, non identifié. A. de Sarrau avait voulu reconnaître une des villas de Paulin dans celle d'Andernos, qui devait plutôt appartenir à la famille de l'évêque des Boïens qui s'y est fait enterrer. Il est, de toutes façons, intéressant de rapprocher le plan de la basilique d'Andernos et celui des basiliques funéraires romaines, et de voir qu'autour de 400, il y avait des liens historiques et spirituels entre l'Aquitaine à son apogée, Rome et même Nola.

La basilique d'Andernos a dû disparaître, avons-nous vu, avant celle de Rome ; c'est pourquoi il n'y a pas de tombe ancienne à côté de l'épitaphe de l'évêque. Cette épitaphe, cette vaisselle sigillée grise paléo-chrétienne, retrouvée abondamment dans le déambulatoire de la basilique, paraît bien en rapport avec celle des banquets funéraires. Il ne devait pas y avoir à Andernos de culte de martyr, mais peut-être déjà, à côté de la basilique funéraire, un petit sanctuaire construit sur des fondations parallèles.

MAY VIEILLARD-TROIEKOUROFF.

APPENDICE

Inventaire sommaire des objets trouvés dans les fouilles d'Andernos pour la période gallo-romaine, fait le 23 novembre 1953.

Poteries.

2 fragments de poterie rouge vernissée avec marque de potier : une ancre ; 22 fragments de poteries vernissées sigillées ; fragments avec

empreintes digitales ; 5 fragments de poterie vernissée rouge ordinaire ; 2 grands fragments ; 1 fragment avec les lettres grecques KINOS ; 1 petit pot plat ; 1 amphore de 0,10 m de haut ; 2 fragments de poterie rose non vernissée ; 4 fragments de poterie blanche fine ; 2 fragments de poteries noires striées ; 60 morceaux de poterie noire de la série chrétienne ; 21 de ces mor-

ceaux sont très ornés de chrismes, cerfs... ; 1 fragment de canalisation ; une douzaine de fragments de poteries très fines avec peintures en trompe-l'œil imitant le marbre ; deux douzaines de petits fragments rouges avec reliefs ; 20 divers fragments de vases de terre-cuite avec des reliefs ; cinq autres dont deux avec des marques de potiers ; 11 fragments de terre-cuite ; 4 petits fragments avec mouluration et reliefs ; 4 fragments de poteries brunes.

Bijoux.

1 plaque en bronze décorée de cercles et de cabochons ; 1 plaque ornée avec un cabochon vert ; 1 bague avec trois épingles à cheveux en verre émaillé ; quatre épingles à cheveux plus petites ; six bracelets avec des perles de diverses couleurs ; 1 pendeloque de manteau en bronze vert foncé.

Verres romains irisés.

Divers fragments dont le col d'un vase ; le pied et départ d'une coupe ; le pied d'une coupe, élancé et bulbeux ; 1 pied plat.

Bronzes.

Petits fragments de bronze décorés de dessins géométriques ; 2 hameçons en bronze ; 2 couteaux et stylet ; 1 petite boîte avec des bronzes.

Divers.

Quatre ensembles de bijoux : 1 fragment de sculpture en pierre lisse ; 1 fragment de sculpture du sol de la basilique ; 1 fragment de cadran en ardoise ; 1 flotteur de liège ; 1 morceau de charbon ; coquillages divers.

QUELQUES PILIERS DE CHANCEL INÉDITS DU SUD-EST DE LA FRANCE

par Micheline Buis

M. Jean Hubert a donné récemment du chancel carolingien la définition suivante : « clôture de pierre qui séparait des fidèles les clercs placés en avant de l'autel [...] balustrades de pierre, formées de dalles qui s'encastraient les unes dans les autres... »¹.

A l'aide de nombreux exemples pris dans le sud-est de la France et aussi dans les régions voisines, nous nous sommes efforcées d'illustrer et de préciser cette définition. Nous avons étudié le rôle, la forme du chancel, la structure de ces dalles — plaques, piliers et bordures supérieures² — leurs dimensions, leurs modes de fixation entre elles et au soubassement du chancel³. L'étude approfondie d'un certain nombre de ces plaques et piliers a permis de constater que, d'une façon générale⁴, les plaques sont munies de languettes⁵

latérales qui s'encastraient⁶ dans des piliers munis de rainures destinées à les recevoir ; assez souvent les piliers ne sont rainurés que d'un seul côté, alors que l'autre côté est nu⁷ ou orné d'un décor ; dans ce dernier cas, il s'agit du pilier faisant office de montant d'une ouverture du chancel. On constate aussi l'existence de rainures d'encastrement sur deux côtés consécutifs d'un pilier ; dans ce cas on a affaire à un pilier d'angle du chancel⁸. Les quelques piliers présentés ici permettront d'illustrer ces divers cas.

1. Le pilier de la basilique Saint-Pons à Cimiez (Alpes-Maritimes) est en marbre blanc (0,72 m × 0,21 m × 0,11 m). Il est brisé à une de ses extrémités (fig. 1)⁹. Une des faces est ornée d'une tresse formée de cinq rubans¹⁰ de quatre

1. J. HUBERT, *L'Empire Carolingien*, Paris, 1968, p. 28.

2. Il semble qu'il existe d'étroites bordures rainurées d'un seul côté destinées à recevoir les languettes existant parfois en haut des plaques.

3. M. Buis, *La sculpture à entrelacs carolingienne dans le sud-est de la France*. Thèse de 3^e cycle, Aix, 1975. Tome I, II^e partie, pp. 168-183.

4. Il existerait d'autres rares moyens de fixation, par tenons et mortaises ou par encastrement direct dans le sol. Mais par contre un pilier (?) sans rainures doit plutôt faire penser à un linteau ou à un montant de porte ou de fenêtre.

5. Ce terme a été emprunté au vocabulaire de la menuiserie.

6. Dans aucun des exemples étudiés il n'existait de rainures sur des plaques, ni de languettes sur des piliers.

7. Un fragment de cet ordre doit d'abord faire penser à une bordure supérieure plutôt qu'à un pilier surtout s'il est très étroit.

8. Le chancel se présentait souvent sous la forme d'un U avançant dans la nef.

9. Les piliers 1 et 2 font partie de ce qu'on appelle le tombeau de saint Pons, martyr local. Ce cénotaphe

a été érigé du temps de Charlemagne, encore roi et non empereur, d'après l'inscription qui courait tout autour, donc avant 800. Il subsiste trois fragments de plaques de chancel dans la chapelle nord de l'église Saint-Pons de Cimiez surmontés d'éléments d'inscription dont le texte entier est connu par d'anciens manuscrits. Ce monument funéraire se trouvait dans une crypte et devait être entouré d'un chancel auquel appartenaient ces deux piliers, cf. Denise FOSSARD, *Le tombeau carolingien de saint Pons à Cimiez (Alpes-Maritimes)*, dans *Cahiers Archéologiques*, t. XV, pp. 1-16. Le pilier 2 (*idem*, p. 20, fig. 6) était égaré lors de cette publication ; il a été retrouvé depuis. Le pilier 1 a été publié (non la tranche) par May VIEILLARD-TROIEKOUROFF, *Les monuments sculptés du Haut Moyen Âge (IV^e X^e siècle) dans les Alpes Maritimes*, dans 98^e Congrès national des Sociétés Savantes, Saint-Étienne, 1973, archéologie, pp. 473-477.

Voir M. Buis, *op. cit.*, t. I (1), pp. 17-19, n° 4 et 5.

10. Le terme de ruban est assez impropre car il évoque une figure plate. Toutefois il nous a paru nécessaire de distinguer le nombre de rubans qui composent les tresses, du nombre de brins qui composent chaque ruban. En effet, si généralement, les rubans sont de trois brins

Vierge était d'un style apparenté à celui de la plaque d'ivoire de Londres des *Évangiles de Lorsch*, ou de la Vierge assise d'une plaque de la collection Morgan⁶⁸. Quant à l'ange, il n'est pas sans rappeler l'ange de l'autre plaque des *Évangiles de Lorsch* (Museo Cristiano)⁶⁹. Les proportions sont semblables et les courbes des plis dans notre manuscrit correspondent à la prédilection des ivoiriers du groupe d'Ada pour les plis contournés⁷⁰, et la différence qui sépare le manuscrit de ce groupe d'ivoires est probablement la même qui sépare une œuvre rustique d'une œuvre de cour. Il n'est pas jusqu'à la forme des visages qui n'offre des correspondances. Dans le manuscrit comme dans ces ivoires, ils sont charnus et de forme ovale, et leurs yeux grand'ouverts n'ont pas le regard perçant et la paupière crispée de la peinture officielle au temps de Louis le Débonnaire et de ses fils.

Le triple examen du choix des préfaces, de l'écriture et des peintures de l'*Évangélaire de Chartres* nous permet de conclure que ce manuscrit est le produit d'un centre du Nord de la France ou de Belgique. Seule l'étude de manuscrits encore mal connus de cette région du IX^e au X^e siècles permettra peut-être un jour de déterminer son lieu d'origine avec plus de précision. Si certains aspects de sa décoration et de son écriture font songer à Tours, un examen plus approfondi de son parti décoratif et de son style nous amène à conclure qu'il est issu d'un centre monastique du Nord où des influences venues de Tours se subordonnent à la tradition artistique de cette région. Ainsi, les symp-

tômes alcuiniens que l'on a pu remarquer tant dans l'écriture que dans la décoration ne peuvent être retenus comme éléments de datation, car, par son style paléographique et décoratif, l'*Évangélaire de Chartres* est plus « archaisant » qu'archaïque, et il faut le placer plutôt dans la deuxième moitié du IX^e siècle que dans la première. Produite en marge de l'esthétique de Cour, il ne perpétue pas pour autant la tradition mérovingienne au sein de la période carolingienne. Bien au contraire, ses peintures, par l'importance qu'elles donnent aux sujets figuratifs ne sont concevables que parce que l'artiste a contemplé les créations des grands ateliers carolingiens. Les rapports que nous avons cru voir avec les ivoires du Nord-Est, dans la région comprise entre le Rhin et la Moselle, en font foi. Par ailleurs la présence d'un cycle des Évangiles dans un évangélaire carolingien ne nous oblige pas à modifier la croyance selon laquelle il faut attendre la période ottonienne pour trouver des textes d'évangiles illustrés car ce ne sont pas les Évangiles qui sont illustrés dans cet évangélaire, mais leurs commentaires. En cela, notre manuscrit s'inscrit bien dans la tradition de la peinture monastique exégétique d'après laquelle l'image est un commentaire illustré et non l'illustration du texte sacré. Il faut alors placer l'*Évangélaire de Chartres* dans la tradition carolingienne d'une peinture livresque exégétique à côté des Psautiers de *Stuttgart* et d'*Utrecht*, du *Sedulius* d'Anvers, autant d'œuvres conçues plutôt pour l'édification du moine que pour la délectation du prince.

Bertrand DAVEZAC.

68. *Ibid.*, pl. VII-13.

70. *Ibid.*, pl. VI-11/a, VII-13.

68. GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, pl. VIII-14, VI-12. Maintenant au Metropolitan Museum. Et aussi la plaque d'ivoire récemment découverte à Londres, représentant S. Jean l'Év. assis, et maintenant aux cloisters.

OBSERVATIONS SUR L'ARC DE TRIOMPHE DE LA CROIX DIT ARC D'ÉGINHARD ET SUR D'AUTRES BASES DE LA CROIX

par André GRABAR

En 1948, notre regretté collaborateur, ami des *Cahiers Archéologiques* dès leur fondation, le comte Blaise de Montesquiou-Fezensac, fit la découverte d'un dessin du XVII^e siècle qui allait connaître un retentissement justifié, dans les milieux des médiévistes français et allemands, et qu'il fit connaître en *editio prin-*

ceps aux lecteurs de notre revue (*Cahiers Archéologiques* 4, 1949, p. 79-103). Ce dessin figure sur une page du manuscrit français 10440 de la Bibliothèque Nationale (fig. 1 et 2).

Ce dessin du XVII^e siècle, anonyme, tracé d'une main experte, représente un arc de triomphe du type classique, mais

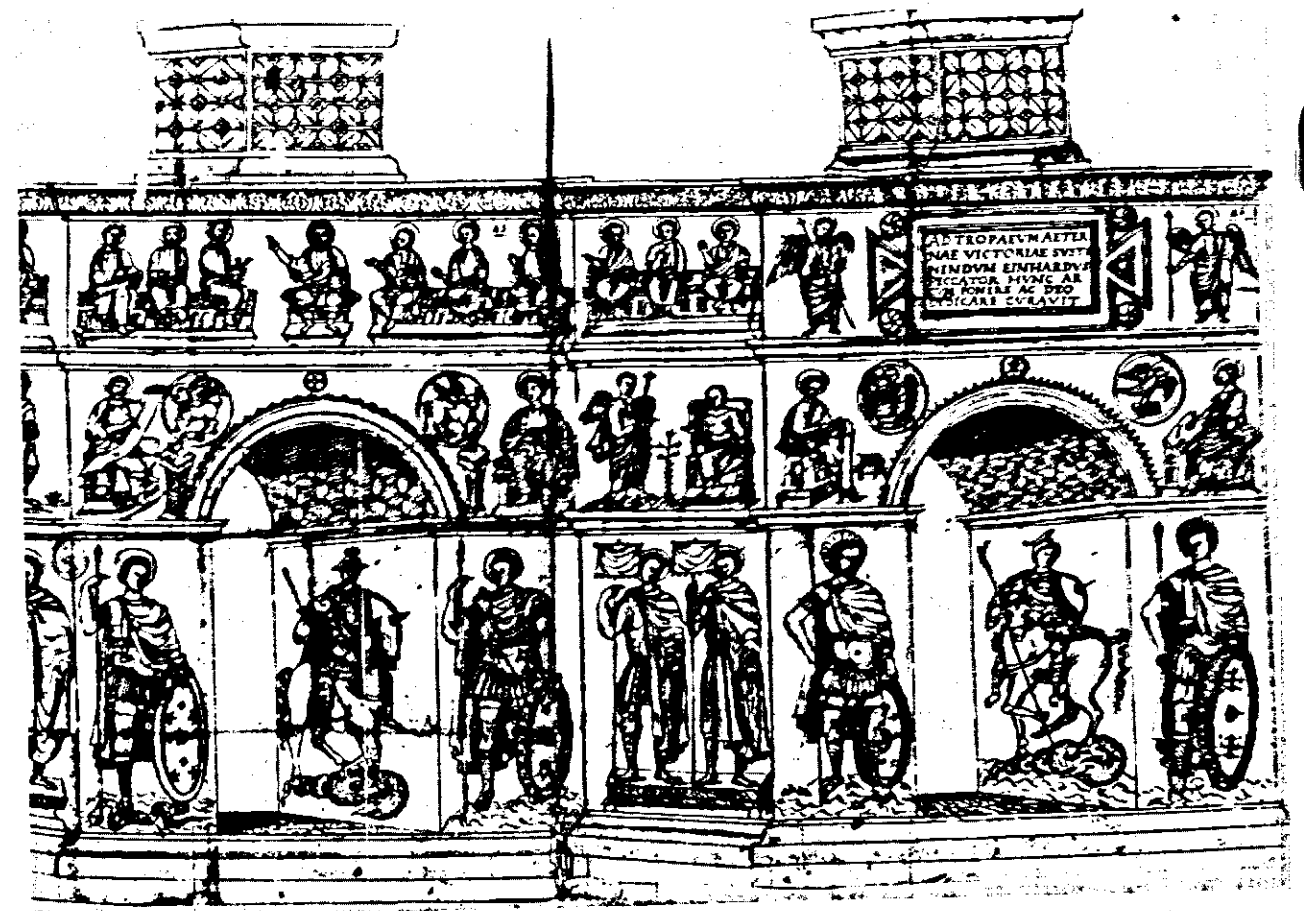


Fig. 1. — Dessin d'après l'Arc d'Eginhard.

Vierge était d'un style apparenté à celui de la plaque d'ivoire de Londres des *Évangiles de Lorsch*, ou de la Vierge assise d'une plaque de la collection Morgan⁶⁸. Quant à l'ange, il n'est pas sans rappeler l'ange de l'autre plaque des *Évangiles de Lorsch* (Museo Cristiano)⁶⁹. Les proportions sont semblables et les courbes des plis dans notre manuscrit correspondent à la prédilection des ivoiriers du groupe d'Ada pour les plis contournés⁷⁰, et la différence qui sépare le manuscrit de ce groupe d'ivoires est probablement la même qui sépare une œuvre rustique d'une œuvre de cour. Il n'est pas jusqu'à la forme des visages qui n'offre des correspondances. Dans le manuscrit comme dans ces ivoires, ils sont charnus et de forme ovale, et leurs yeux grand'ouverts n'ont pas le regard perçant et la paupière crispée de la peinture officielle au temps de Louis le Débonnaire et de ses fils.

Le triple examen du choix des préfaces, de l'écriture et des peintures de l'*Évangélaire de Chartres* nous permet de conclure que ce manuscrit est le produit d'un centre du Nord de la France ou de Belgique. Seule l'étude de manuscrits encore mal connus de cette région du IX^e au X^e siècles permettra peut-être un jour de déterminer son lieu d'origine avec plus de précision. Si certains aspects de sa décoration et de son écriture font songer à Tours, un examen plus approfondi de son parti décoratif et de son style nous amène à conclure qu'il est issu d'un centre monastique du Nord où des influences venues de Tours se subordonnent à la tradition artistique de cette région. Ainsi, les symp-

68. GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, pl. VIII-14, VI-12. Maintenant au Metropolitan Museum. Et aussi la plaque d'ivoire récemment découverte à Londres, représentant S. Jean l'Év. assis, et maintenant aux cloisters.

tômes alcuiniens que l'on a pu remarquer tant dans l'écriture que dans la décoration ne peuvent être retenus comme éléments de datation, car, par son style paléographique et décoratif, l'*Évangélaire de Chartres* est plus « archaïsant » qu'archaïque, et il faut le placer plutôt dans la deuxième moitié du IX^e siècle que dans la première. Produité en marge de l'esthétique de Cour, il ne perpétue pas pour autant la tradition mérovingienne au sein de la période carolingienne. Bien au contraire, ses peintures, par l'importance qu'elles donnent aux sujets figuratifs ne sont concevables que parce que l'artiste a contemplé les créations des grands ateliers carolingiens. Les rapports que nous avons cru voir avec les ivoires du Nord-Est, dans la région comprise entre le Rhin et la Moselle, en font foi. Par ailleurs la présence d'un cycle des Évangiles dans un évangélaire carolingien ne nous oblige pas à modifier la croyance selon laquelle il faut attendre la période ottonienne pour trouver des textes d'évangiles illustrés car ce ne sont pas les Évangiles qui sont illustrés dans cet évangélaire, mais leurs commentaires. En cela, notre manuscrit s'inscrit bien dans la tradition de la peinture monastique exégétique d'après laquelle l'image est un commentaire illustré et non l'illustration du texte sacré. Il faut alors placer l'*Évangélaire de Chartres* dans la tradition carolingienne d'une peinture livresque exégétique à côté des Psautiers de *Stuttgart* et d'*Utrecht*, du *Sedulius* d'Anvers, autant d'œuvres conçues plutôt pour l'édification du moine que pour la délectation du prince.

Bertrand DAVEZAC.

69. *Ibid.*, pl. VII-13.

70. *Ibid.*, pl. VI-11/a, VII-13.

OBSERVATIONS SUR L'ARC DE TRIOMPHE DE LA CROIX DIT ARC D'ÉGINHARD ET SUR D'AUTRES BASES DE LA CROIX

par André GRABAR

En 1948, notre regretté collaborateur, ami des *Cahiers Archéologiques* dès leur fondation, le comte Blaise de Montequiou-Fezensac, fit la découverte d'un dessin du XVII^e siècle qui allait connaître un retentissement justifié, dans les milieux des médiévistes français et allemands, et qu'il fit connaître en *editio prin-*

ceps aux lecteurs de notre revue (*Cahiers Archéologiques* 4, 1949, p. 79-103). Ce dessin figure sur une page du manuscrit français 10440 de la Bibliothèque Nationale (fig. 1 et 2).

Ce dessin du XVII^e siècle, anonyme, tracé d'une main experte, représente un arc de triomphe du type classique, mais

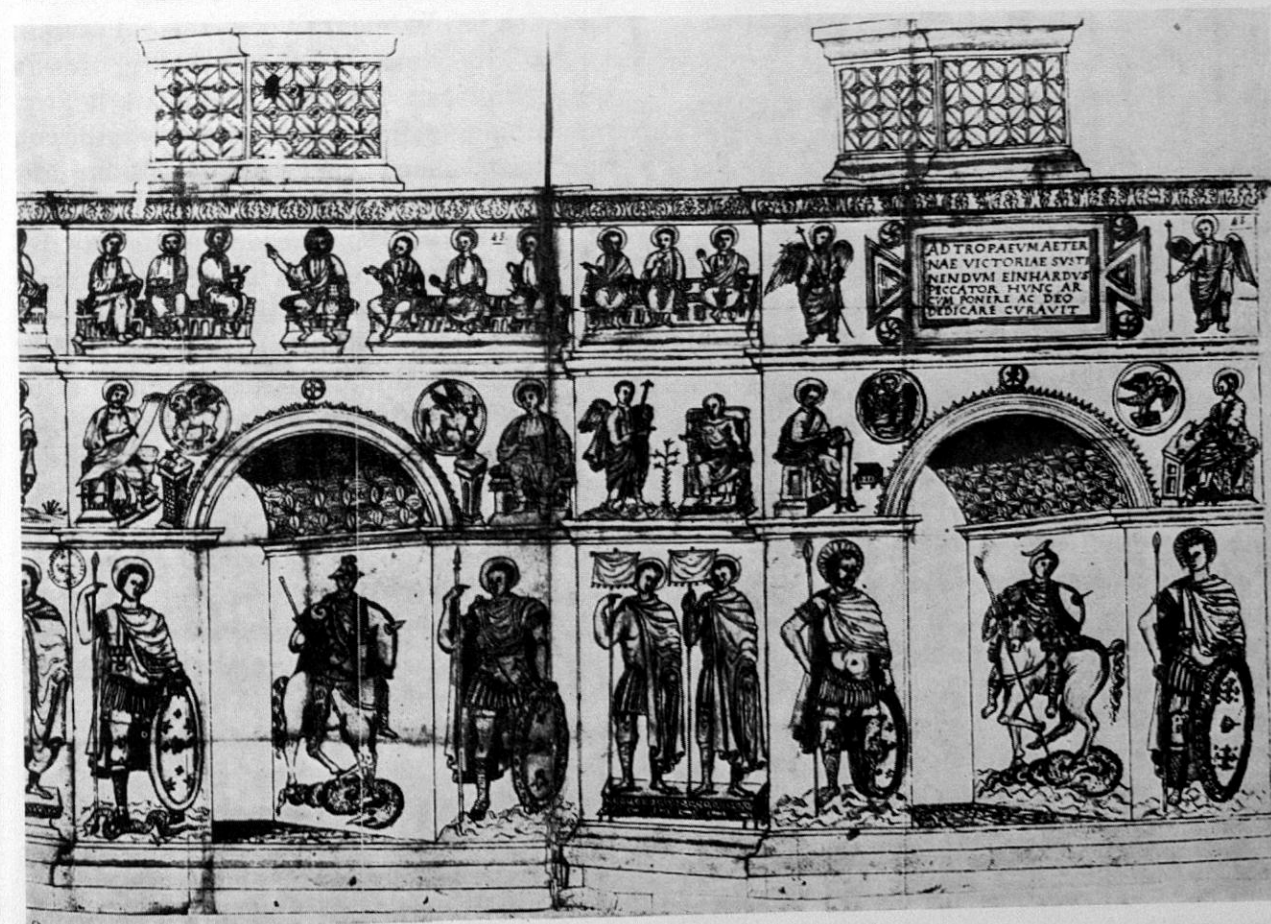


Fig. 1. — Dessin d'après l'arc d'Eginhard.



Fig. 2. — Reconstitution imaginaire de l'arc d'Eginhard d'après le dessin de la fig. 1.

décoré de reliefs à sujets chrétiens. L'auteur de la découverte et de cette première publication du dessin a cru d'abord qu'il s'agissait d'un arc de triomphe monumental, et cela n'avait rien de surprenant. Ce dessin était un unicum dont on ne pouvait définir ni la fonction, ni l'emplacement, ni la date. Car si le *titulus* fixé sur l'arc et reproduit sur le dessin attribuait cet arc à Eginhard, le biographe de Charlemagne, cet évêque-humaniste carolingien aurait pu tout aussi bien faire édifier, quelque part, cet arc, ou reproduire sur ce dessin un arc dont il ne serait pas l'auteur (... *Einhardus pescator hanc arcum ponere ac dedicare curavit*), le verbe *ponere* pouvant signifier soit la construction d'un arc soit sa représentation par le dessin ci-contre. Blaise de Montesquiou entreprit l'étude des images chrétiennes que le dessinateur montrait sur l'arc, et il le fit avec une méthode et une connaissance du

domaine qu'il eut à considérer qu'il tenait de l'enseignement de Gabriel Millet, qu'il avait suivi, dans sa jeunesse, et qui, cette fois, assuraient le succès de ces investigations. On a bien le devoir de souligner le succès de cette première recherche consacrée à l'arc d'Eginhard, en rappelant qu'il s'agissait d'une œuvre d'art sans analogie. Blaise de Montesquiou a eu le mérite d'avoir, dans cette première étude, posé correctement les problèmes historico-archéologiques que posait le dessin, et « situer » les images qui y décoraient l'arc par rapport à l'art paléochrétien et carolingien.

Mais c'est en 1954 seulement, dans un autre article confié à nos *Cahiers Archéologiques* (8, 1956, p. 147-175), que Blaise de Montesquiou a pu identifier définitivement l'arc de triomphe qui figurait sur le dessin qu'il avait trouvé vingt ans auparavant, après avoir pris connaissance d'un article qui lui avait échappé jusque-là et où il était question également de l'arc de triomphe d'Eginhard. Il s'était trouvé, en effet, qu'il existait un second dessin ancien qui figurait le même arc, dessin qui complétait fort heureusement le premier : moins précis et moins détaillé, et omettant même entièrement de figurer les reliefs qui décoraient l'arc, il avait cet avantage d'être accompagné par un texte qui disait que cet arc était le socle en argent sur lequel se dressait une croix en or qu'Eginhard avait offert à l'église Saint-Servais de Maestricht, église d'un couvent dont Eginhard avait été abbé. C'est un savant belge, Joseph Brassinne, qui avait publié ce second document, dès 1938, dans une revue peu consultée, le *Bulletin de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, XXIX, p. 155-164, 194-195, avec pl. I. Le manuscrit qui conserve ce dessin porte le n° 840 à la Bibliothèque Universitaire de Liège.

A partir du second article de Blaise de Montesquiou, on était donc définitivement fixé : l'arc de triomphe d'Eginhard était une pièce d'orfèvrerie (en argent) qui supportait une croix en or (les deux ont disparu depuis, et pour la croix, on ne possède même pas de dessin). Cet objet

était placé sur une table d'autel, dans une église de Maestricht, et à l'époque des dessins ci-dessus, il était considéré comme un « reliquaire ». On ignore si une parcelle de relique quelconque y était déposée, ou si — cela me semble plus probable — la « relique » en question était la croix dont l'arc de triomphe de sa base célébrait la victoire perpétuelle.

Les deux articles de B. de Montesquiou ont donné la direction qu'il fallait à l'étude ultérieure de l'arc d'Eginhard. Mais d'autres questions pouvaient être posées au sujet de cet objet original, et c'est ce qui donna l'idée à un groupe de douze ou de

treize collègues allemands, résidant en Allemagne et aux États-Unis, auxquels s'est joint notre ami suédois, Carl Nordenfalk, d'organiser un colloque consacré à cet arc (qui a eu lieu à Münster en Westphalie, en 1971), et à publier ensuite, en un volume spécial, les communications présentées à ce colloque (*Das Einhardkreuz. Vorträge und Studien der Münsteraner Diskussion zum arcus Einhardi. herausgegeben von Karl Hauck, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-historische Klasse Dritte Folge, n° 87. Göttingen, 1974*).

PREMIÈRE PARTIE DE L'ARTICLE.

Dans ce qui suit nous proposons diverses observations sur l'arc d'Eginhard, en partant en grande partie des articles du recueil allemand de 1974, mais en y faisant valoir également des monuments et des réflexions qui n'ont pas trouvé de place ni dans les deux articles de B. de Montesquiou ni dans le recueil allemand. Si nous passerons sous silence quelques-unes des contributions à cet ouvrage collectif, cela ne signifie pas que nous n'apprécions pas les études en question, mais tout simplement que nous n'avons pas à rejeter ni à modifier ou compléter les textes qui les concernent.

D'une façon générale, les deux longs chapitres signés par Karl Hauck (Recueil, p. 13-32, 143-206) n'apportent pas d'observations nouvelles importantes sur l'arc d'Eginhard, et se contentent à résumer — en les développant parfois sur des points secondaires —, les conclusions, de B. de Montesquiou et de quelques autres érudits qui s'étaient intéressés à l'arc et à d'autres objets de la Basse Antiquité. Mais on retiendra les observations de deux autres auteurs du Recueil qui relèvent avec raison, sur les dessins des reliefs de l'arc d'Eginhard, d'emprunts à l'iconographie carolingienne, contemporaine de l'arc. Carl Nordenfalk (Recueil, p. 50-56) le constate en analysant les symboles des

évangélistes qui, sur l'arc, apparaissent à l'intérieur de médaillons circulaires, placés de part et d'autre des ouvertures de l'arc d'Eginhard, et qui rappellent les images des mêmes symboles, dans des manuscrits carolingiens. On retrouve d'autres influences des miniatures carolingiennes, à la suite de Florentine Mütterich, en analysant les portraits des évangélistes eux-mêmes, tels qu'on les voit sur l'arc. L'œuvre carolingienne a été beaucoup étudiée, ces temps derniers, surtout en Allemagne, notamment dans les peintures du groupe relativement restreint — mais qui en fait réunit la majorité des témoignages sur cet art — des beaux manuscrits de luxe à contenu religieux. L'étude de ces livres a formé un petit groupe de spécialistes très avertis qui sont en mesure de reconnaître les reflets de ces miniatures carolingiennes partout où elles se manifestent, et cela nous invite d'accepter comme définitives les conclusions de K. Nordenfalk et de F. Mütterich (Recueil, p. 57-69) : l'iconographie de l'arc d'Eginhard comprend des éléments empruntés à l'illustration de manuscrits carolingiens. C'est un point intéressant à ajouter aux conclusions de B. de Montesquiou, qui considéra surtout la part des traditions de la fin de l'Antiquité, dans le dessin de l'arc ; tandis que les collègues allemands

mirent l'accent sur ce qu'on y trouvait de carolingien. Comme on le verra plus loin, ils s'efforcèrent même de préciser — parmi les foyers de l'art carolingien — celui qui a pu donner naissance à l'arc.

Mais, tout en accordant l'attention qu'elle mérite, à ces rapprochements avec l'art carolingien, et en nous promettant d'y revenir, dans cet article, nous signalerons d'abord la démarche de plusieurs de nos collègues allemands qui avaient rapproché le décor figuratif de l'arc d'Éginhard avec les mosaïques et les peintures pariétales que, dans les églises paléochrétiennes et romanes (Sainte-Marie-Majeure à Rome, Vic dans le Berri, en France), on déployait, par rangées superposées, sur ce que, dans les églises, on appelle l'arc triomphal, c'est-à-dire l'arc qui sépare les nefs du chœur. On y trouve, effectivement, en dehors de l'étroite ressemblance du terme (arc de triomphe — arc triomphal) les peintures à registres superposés, le Christ siégeant au milieu des apôtres, tout au haut du mur (comme sur l'arc d'Éginhard), et l'Annonciation (arc triomphal de bien des églises byzantines). Mais ce rapprochement repose sur un malentendu : en dehors du mot « triomphal », rien, dans l'arc triomphal des basiliques n'a de commun avec « l'arc de triomphe » d'Éginhard qui est une imitation en miniature d'un arc de triomphe romain classique, et cela nous oblige, au lieu de penser aux arcs des églises, d'essayer à établir un lien direct avec les arcs de triomphe classiques.

Dans le recueil de Göttingen cette tâche a été confiée à Kurt Weitzmann (Recueil, p. 33-49), mais celui-ci, à mon avis, n'y est pas arrivé, et la raison de son insuccès me paraît très instructive, pour le genre d'analyse iconographique que ce sujet exigeait. Tandis qu'il fallait chercher à établir la raison pour laquelle, à l'époque carolingienne, on a pu poser une croix précieuse sur un arc de triomphe classique, K. Weitzmann s'est plongé dans l'étude des diverses formules architecturales des

arcs de triomphe antiques. Il lui a semblé *a priori*, que l'orfèvre carolingien, qui imagina un arc à un seul passage, avait eu nécessairement comme modèle un arc romain antique précis muni d'un seul passage. En pensant à Rome, qui offrait le plus grand nombre possible d'arcs de triomphe à l'orfèvre du IX^e siècle, il en arriva ainsi à supposer que c'est l'arc de Titus qui avait le plus de chance d'avoir servi de modèle à l'orfèvre carolingien : dans les deux cas, il s'agissait, en effet, d'arcs avec un seul passage. Weitzmann ne fut pas arrêté, ni par la dissemblance extrême du décor sculpté ni par la structure architecturale totalement différente des deux arcs. Et certes, il serait risqué d'insister sur le décor sculpté, sachant que sur tous les arcs de Rome, il fut toujours d'inspiration païenne, tandis que l'arc d'Éginhard propose un programme de sculptures entièrement chrétien, et assez riche pour penser à une simple transposition de quelques figures païennes ou neutres en personnages chrétiens. Il n'en reste qu'un seul arc, à Rome, à présenter un détail rare qui se retrouve cependant sur l'arc d'Éginhard : les reliefs enfermés dans des médaillons, qui sont au nombre de deux sur chaque façade, dans les deux cas. Cet arc avec médaillons, à Rome (fig. 3), est l'arc de triomphe que le Sénat offrit à Constantin, après sa victoire sur Maxence, sur le pont Milvius¹. La victoire datait de 312, et l'arc, de 315. Comme nous venons de le dire, nous ne pensons pas que la présence des médaillons, sur l'arc d'Éginhard, pourrait suffire, pour imaginer que l'orfèvre carolingien avait eu l'intention d'imiter l'arc de 315 (qui oppose, en outre, ses trois passages au passage unique de l'arc carolingien). Mais il semble bien, d'autre part, que, pour servir de base à une croix triomphale, c'est — parmi les arcs de Rome — celui de Constantin qui *a priori* paraîtrait convenir le mieux. Et on devrait ajouter, pour donner tout son poids à cette hypothèse (que nul jusqu'ici n'a

p. 65-71, pl. 4, 6, 10, 11. R. BIANCHI-BANDINELLI, *Rome. La fin de l'art antique*. Paris, Gallimard, 1970, fig. 66.



Fig. 3. — Rome. Arc de Constantin.

formée, à propos de l'arc d'Éginhard). Comme on vient de le rappeler, cet arc constantinien avait été construit par le Sénat, pour célébrer la victoire de Constantin sur Maxence, sur le pont Milvius ; mais les sénateurs, tout en admettant que ce triomphe de Constantin avait été emporté grâce à une intercession divine (*instinctu divinitatis*, dit la dédicace de l'arc), n'ont pas voulu préciser cette divinité. Tandis que, pour les chrétiens, c'était bien leur Dieu qui assura la victoire de Constantin, et plus exactement un « signe » chrétien que l'empereur venait de contempler, dans une vision mystérieuse, pendant son sommeil, dans la nuit qui précéda la victoire. Les philologues, qui bien des fois ont interrogé les textes qui parlent de cette vision, pensent généralement qu'il s'agissait du monogramme de Jésus — Mais dès la fin du règne de Constantin² et plus tard, les descriptions de cette vision ont identifié ce « signe de salut » avec la croix chargée de l'inscription « en cela tu vaincras ». La victoire de Constantin sur le Pont Milvius

2. EUSÈBE, *Histoire ecclésiastique*, IX, 9, XI, 9-11. *Vie de Constantin* I, 40 ; J. GAGÉ, *Σταυρός νικητοῦς* : La victoire impériale dans l'Empire chrétien, dans *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, Strasbourg, 1933, p. 370 et suiv., surtout p. 382 et suiv. ; A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, p. 239 et suiv. ; le même, *Un médaillon en or provenant de Mersine en Cilicie*, dans *Dumbarton Oaks Papers* VI, 1951, et reproduit dans *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*.

avait donc une victoire de la croix sur Constantin. Et dans son usage de la nuit, qui précéda la victoire, et par conséquent l'arc de triomphe, c'est la croix qui, par cette victoire, précéda, ou fut le triomphe de la croix. Et c'est tout comme l'arc, la raison pour laquelle l'orfèvre a pu donner comme socle à une croix précieuse une base qui évoquait l'arc du triomphe décisif de la croix, sous Constantin.

On ne saurait trouver de meilleure confirmation du lien entre tous ces événements et ces images, que la miniature du manuscrit grec 510 de la Bibliothèque Nationale, contemporain de l'arc d'Éginhard, mais exécutée à Constantinople, qui montre Constantin à cheval s'apprêtant à monter sur le pont où il remportera sa victoire, et au-dessus de lui, dans une auréole, une belle croix impériale entourée d'une auréole (pour montrer qu'il s'agit d'une vision), et qui porte cette inscription : « Je vaincrai » par cela la croix tu vaincras »³ (fig. 4).

À la lumière de ces souvenirs constantiniens qui avaient pour objet son triomphe par la force de la croix, on ne saurait douter de l'intention de l'orfèvre carolingien de tirer de la légende constantinienne, largement répandue dans la chrétienté entière, mais particulièrement vivace à Rome, le choix d'une base en forme d'un arc de triomphe. Rien ne montre mieux, d'ailleurs, ce double trait de la mentalité carolingienne : d'une part, la référence à la tradition classique et plus particulièrement romaine, et d'autre part, la référence à la légende constantinienne. Ce double trait se retrouve dans les autres œuvres carolingiennes, ainsi leur sculpture constamment gravée à l'antique, ou sculptée aussi sur le plan religieux — un lien aussi étroit, entre le culte de la croix, dans les milieux

Paris, 1968, I, p. 195-212, surtout p. 208-9 ; le même, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris, 197, surtout pp. 115-183, mais aussi les chapitres précédents ; SALZENBERG, dans *Byzantion* 1929, p. 120.

3. EUSÈBE : plusieurs passages de la *Vie de Constantin* II, 7 et IV, ainsi que dans le *Panegyrique de Constantin*, passim (p. ex. 5, 7). GAGÉ, *l. c.*, pp. 382 et suiv. ; GRABAR, *L'empereur*, p. 32 et suiv. ; A. ALFÖLDI, dans *Röm. Mitteil.* 49, 1934, pp. 93 et suiv.

1. H. L'ORANGE et von GERKAN, *Der spätantike Bildschmuck des Konstantins-Bogens*. Texte et Album, Berlin, 1939. La scène du combat au Pont Milvius,

mirent l'accent sur ce qu'on y trouvait de carolingien. Comme on le verra plus loin, ils s'efforcèrent même de préciser — parmi les foyers de l'art carolingien — celui qui a pu donner naissance à l'arc.

Mais, tout en accordant l'attention qu'elle mérite, à ces rapprochements avec l'art carolingien, et en nous promettant d'y revenir, dans cet article, nous signalerons d'abord la démarche de plusieurs de nos collègues allemands qui avaient rapproché le décor figuratif de l'arc d'Éginhard avec les mosaïques et les peintures pariétales que, dans les églises paléochrétiennes et romanes (Sainte-Marie-Majeure à Rome, Vic dans le Berri, en France), on déployait, par rangées superposées, sur ce que, dans les églises, on appelle l'arc triomphal, c'est-à-dire l'arc qui sépare les nefs du chœur. On y trouve, effectivement, en dehors de l'étroite ressemblance du terme (arc de triomphe — arc triomphal) les peintures à registres superposés, le Christ siégeant au milieu des apôtres, tout au haut du mur (comme sur l'arc d'Éginhard), et l'Annonciation (arc triomphal de bien des églises byzantines). Mais ce rapprochement repose sur un malentendu : en dehors du mot « triomphal », rien, dans l'arc triomphal des basiliques n'a de commun avec « l'arc de triomphe » d'Éginhard qui est une imitation en miniature d'un arc de triomphe romain classique, et cela nous oblige, au lieu de penser aux arcs des églises, d'essayer à établir un lien direct avec les arcs de triomphe classiques.

Dans le recueil de Göttingen cette tâche a été confiée à Kurt Weitzmann (Recueil, p. 33-49), mais celui-ci, à mon avis, n'y est pas arrivé, et la raison de son insuccès me paraît très instructive, pour le genre d'analyse iconographique que ce sujet exigeait. Tandis qu'il fallait chercher à établir la raison pour laquelle, à l'époque carolingienne, on a pu poser une croix précieuse sur un arc de triomphe classique, K. Weitzmann s'est plongé dans l'étude des diverses formules architecturales des

arcs de triomphe antiques. Il lui a semblé *a priori*, que l'orfèvre carolingien, qui imagina un arc à un seul passage, avait eu nécessairement comme modèle un arc romain antique précis muni d'un seul passage. En pensant à Rome, qui offrait le plus grand nombre possible d'arcs de triomphe à l'orfèvre du IX^e siècle, il en arriva ainsi à supposer que c'est l'arc de Titus qui avait le plus de chance d'avoir servi de modèle à l'orfèvre carolingien : dans les deux cas, il s'agissait, en effet, d'arcs avec un seul passage. Weitzmann ne fut pas arrêté, ni par la dissemblance extrême du décor sculpté ni par la structure architecturale totalement différente des deux arcs. Et certes, il serait risqué d'insister sur le décor sculpté, sachant que sur tous les arcs de Rome, il fut toujours d'inspiration païenne, tandis que l'arc d'Éginhard propose un programme de sculptures entièrement chrétien, et assez riche pour penser à une simple transposition de quelques figures païennes ou neutres en personnages chrétiens. Il n'en reste qu'un seul arc, à Rome, à présenter un détail rare qui se retrouve cependant sur l'arc d'Éginhard : les reliefs enfermés dans des médaillons, qui sont au nombre de deux sur chaque façade, dans les deux cas. Cet arc avec médaillons, à Rome (fig. 3), est l'arc de triomphe que le Sénat offrit à Constantin, après sa victoire sur Maxence, sur le pont Milvius¹. La victoire datait de 312, et l'arc, de 315. Comme nous venons de le dire, nous ne pensons pas que la présence des médaillons, sur l'arc d'Éginhard, pourrait suffire, pour imaginer que l'orfèvre carolingien avait eu l'intention d'imiter l'arc de 315 (qui oppose, en outre, ses trois passages au passage unique de l'arc carolingien). Mais il semble bien, d'autre part, que, pour servir de base à une croix triomphale, c'est — parmi les arcs de Rome — celui de Constantin qui *a priori* paraîtrait convenir le mieux. Et on devrait ajouter, pour donner tout son poids à cette hypothèse (que nul jusqu'ici n'a

p. 65-71, pl. 4, 6, 10, 11. R. BIANCHI-BANDINELLI, *Rome. La fin de l'art antique*. Paris, Gallimard, 1970, fig. 66.



Fig. 3. — Rome, Arc de Constantin.

formé, à propos de l'arc d'Éginhard. Comme on vient de le rappeler, cet arc constantinien avait été construit par le Sénat, pour célébrer la victoire de Constantin sur Maxence, sur le pont Milvius : mais les sénateurs, tout en admettant que ce triomphe de Constantin avait été emporté grâce à une intervention divine (*instinctu divinitatis*, dit la dédicace de l'arc), n'ont pas voulu poëiser cette divinité. Tandis que, pour les chrétiens, c'était bien leur Dieu qui assura la victoire de Constantin, et plus exactement un « signe » chrétien que l'empereur venait de contempler, dans une vision mystérieuse, pendant son sommeil, dans la nuit qui précéda la victoire. Les philologues, qui bien des fois, ont interrogé les textes qui parlent de cette vision, pensent généralement qu'il s'agissait du monogramme de Jésus —. Mais dès la fin du règne de Constantin² et plus tard, les descriptions de cette vision ont identifié ce « signe de salut » avec la croix chargée de l'inscription « en cela tu vaincras ». La victoire de Constantin sur le Pont Milvius

était donc une victoire de la croix que Constantin vit dans ses songes de la nuit qui précéda sa victoire. Et c'est pourquoi l'arc de triomphe édifié en 315 pour célébrer cette victoire, portait en son centre le triomphe de la croix. Et c'est, tout simplement, la raison pour laquelle Éginhard a pu donner comme sècle à son arc, par exemple, une base qui évoquait l'arc du triomphe de Constantin de la croix, sur l'arc constantin.

On ne saurait trouver de meilleure confirmation de l'un, entre tous, ces rapprochements et ces images, que la miniature d'un manuscrit grec, 519 de la Bibliothèque Vaticane, contemporain de l'arc d'Éginhard, mais consacré à Constantin, qui montre Constantin à cheval, allant à la rencontre de son adversaire, et se voyant de lui, dans un arc, un bel arc, une porte, une entrée d'une arcade pour montrer qu'il s'agit d'une vision, et qui porte cette inscription : « En cela tu vaincras » (fig. 4).

À la lumière de ces souvenirs constantiniens qui avaient pour objet son triomphe par la force de la croix, on ne saurait douter de l'intention de l'orfèvre carolingien de tirer de la légende constantinienne, largement répandue dans la chrétienté entière, mais particulièrement vivante à Rome, le choix d'un arc ou d'un arc de triomphe. Rien ne nous empêche d'ailleurs, ce double trait de la mentalité carolingienne : vision d'un arc ou d'un arc de triomphe, et l'imitation de la tradition classique, et plus particulièrement romaine, et plus particulièrement constantinienne. On cherchera en vain, parmi les œuvres carolingiennes, malgré leur tendance constamment tournée à imiter l'antique, une imitation aussi directe d'une architecture classique, et — sur le plan religieux — un lien aussi étroit entre le culte de la croix, dans les milieux

¹ Eusebe, *Histoire ecclésiastique*, IX, 9, XI, 9-11. *Vie de Constantin* I, 40 ; J. Gasc, *Le culte de la croix*. La victoire impériale dans l'Empire chrétien, dans *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, Strasbourg, 1932, p. 270 et suiv., surtout p. 382 et suiv. ; A. Guenée, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, p. 229 et suiv. ; le même, *Un médaillon en or provenant de Mérida en Cilicie*, dans *Dumbarton Oaks Papers* VI, 1951, et reproduit dans *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*.

Paris, 1968, I, p. 15-27, surtout p. 26-8. Le même, *L'iconoclisme byzantin*, *Revue archéologique*, Paris, 1957, surtout pp. 15-185, mais aussi les chapitres précédents ; Sarrasin, dans *Byzantion*, 1929, p. 129.

² Eusebe : plusieurs passages de la *Vie de Constantin*, II, 7 et IX, ainsi que dans le *Panegyrique de Constantin*, passim p. ex. 5, 7. Gasc, *loc. cit.*, pp. 382 et suiv. ; Guenée, *L'empereur*, p. 32 et suiv. ; A. Arévalo, dans *Rev. Mitteil.* 49, 1934, pp. 93 et suiv.

¹ H. L'ORANGE et von GERKAN, *Der spätantike Bildschmuck des Konstantins-Bogens*. Texte et Album, Berlin, 1939. La scène du combat au Pont Milvius,

mirent l'accent sur ce qu'on y trouvait de carolingien. Comme on le verra plus loin, ils s'efforcèrent même de préciser — parmi les foyers de l'art carolingien — celui qui a pu donner naissance à l'arc.

Mais, tout en accordant l'attention qu'elle mérite, à ces rapprochements avec l'art carolingien, et en nous promettant d'y revenir, dans cet article, nous signalerons d'abord la démarche de plusieurs de nos collègues allemands qui avaient rapproché le décor figuratif de l'arc d'Éginhard avec les mosaïques et les peintures pariétales que, dans les églises paléochrétiennes et romanes (Sainte-Marie-Majeure à Rome, Vic dans le Berri, en France), on déployait, par rangées superposées, sur ce que, dans les églises, on appelle l'arc triomphal, c'est-à-dire l'arc qui sépare les nefs du chœur. On y trouve, effectivement, en dehors de l'étroite ressemblance du terme (arc de triomphe — arc triomphal) les peintures à registres superposés, le Christ siégeant au milieu des apôtres, tout au haut du mur (comme sur l'arc d'Éginhard), et l'Annonciation (arc triomphal de bien des églises byzantines). Mais ce rapprochement repose sur un malentendu : en dehors du mot « triomphal », rien, dans l'arc triomphal des basiliques n'a de commun avec « l'arc de triomphe » d'Éginhard qui est une imitation en miniature d'un arc de triomphe romain classique, et cela nous oblige, au lieu de penser aux arcs des églises, d'essayer à établir un lien direct avec les arcs de triomphe classiques.

Dans le recueil de Göttingen cette tâche a été confiée à Kurt Weitzmann (Recueil, p. 33-49), mais celui-ci, à mon avis, n'y est pas arrivé, et la raison de son insuccès me paraît très instructive, pour le genre d'analyse iconographique que ce sujet exigeait. Tandis qu'il fallait chercher à établir la raison pour laquelle, à l'époque carolingienne, on a pu poser une croix précieuse sur un arc de triomphe classique, K. Weitzmann s'est plongé dans l'étude des diverses formules architecturales des

arcs de triomphe antiques. Il lui a semblé *a priori*, que l'orfèvre carolingien, qui imagina un arc à un seul passage, avait eu nécessairement comme modèle un arc romain antique précis muni d'un seul passage. En pensant à Rome, qui offrait le plus grand nombre possible d'arcs de triomphe à l'orfèvre du IX^e siècle, il en arriva ainsi à supposer que c'est l'arc de Titus qui avait le plus de chance d'avoir servi de modèle à l'orfèvre carolingien : dans les deux cas, il s'agissait, en effet, d'arcs avec un seul passage. Weitzmann ne fut pas arrêté, ni par la dissemblance extrême du décor sculpté ni par la structure architecturale totalement différente des deux arcs. Et certes, il serait risqué d'insister sur le décor sculpté, sachant que sur tous les arcs de Rome, il fut toujours d'inspiration païenne, tandis que l'arc d'Éginhard propose un programme de sculptures entièrement chrétien, et assez riche pour penser à une simple transposition de quelques figures païennes ou neutres en personnages chrétiens. Il n'en reste qu'un seul arc, à Rome, à présenter un détail rare qui se retrouve cependant sur l'arc d'Éginhard : les reliefs enfermés dans des médaillons, qui sont au nombre de deux sur chaque façade, dans les deux cas. Cet arc avec médaillons, à Rome (fig. 3), est l'arc de triomphe que le Sénat offrit à Constantin, après sa victoire sur Maxence, sur le pont Milvius¹. La victoire datait de 312, et l'arc, de 315. Comme nous venons de le dire, nous ne pensons pas que la présence des médaillons, sur l'arc d'Éginhard, pourrait suffire, pour imaginer que l'orfèvre carolingien avait eu l'intention d'imiter l'arc de 315 (qui oppose, en outre, ses trois passages au passage unique de l'arc carolingien). Mais il semble bien, d'autre part, que, pour servir de base à une croix triomphale, c'est — parmi les arcs de Rome — celui de Constantin qui *a priori* paraîtrait convenir le mieux. Et on devrait ajouter, pour donner tout son poids à cette hypothèse (que nul jusqu'ici n'a

p. 65-71, pl. 4, 6, 10, 11. R. BIANCHI-BANDINELLI, *Rome. La fin de l'art antique*. Paris, Gallimard, 1970, fig. 66.

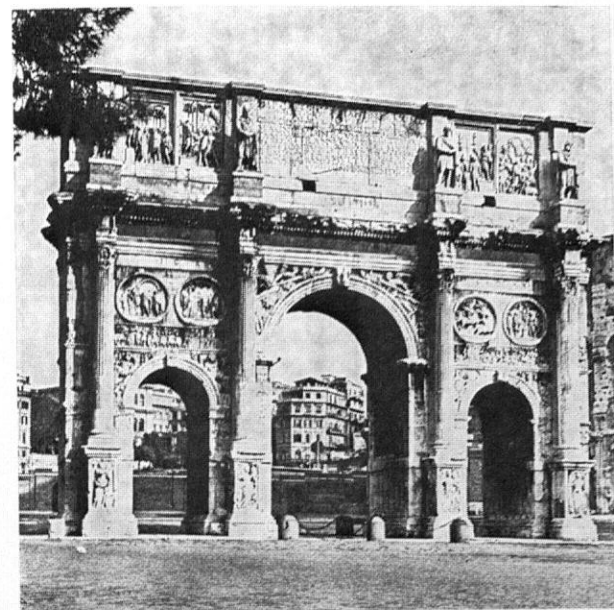


Fig. 3. — Rome. Arc de Constantin.

formée, à propos de l'arc d'Éginhard). Comme on vient de le rappeler, cet arc constantinien avait été construit par le Sénat, pour célébrer la victoire de Constantin sur Maxence, sur le pont Milvius ; mais les sénateurs, tout en admettant que ce triomphe de Constantin avait été emporté grâce à une intercession divine (*instinctu divinitatis*, dit la dédicace de l'arc), n'ont pas voulu préciser cette divinité. Tandis que, pour les chrétiens, c'était bien leur Dieu qui assura la victoire de Constantin, et plus exactement un « signe » chrétien que l'empereur venait de contempler, dans une vision mystérieuse, pendant son sommeil, dans la nuit qui précéda la victoire. Les philologues, qui bien des fois, ont interrogé les textes qui parlent de cette vision, pensent généralement qu'il s'agissait du monogramme de Jésus —. Mais dès la fin du règne de Constantin² et plus tard, les descriptions de cette vision ont identifié ce « signe de salut » avec la croix chargée de l'inscription « en cela tu vaincras ». La victoire de Constantin sur le Pont Milvius

2. EUSÈBE, *Histoire ecclésiastique*, IX, 9, XI, 9-11. *Vie de Constantin* I, 40 ; J. GAGÉ, *Σταυρός νικοποῦς* : La victoire impériale dans l'Empire chrétien, dans *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, Strasbourg, 1933, p. 370 et suiv., surtout p. 382 et suiv. ; A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, p. 239 et suiv. ; le même, *Un médaillon en or provenant de Mersine en Cilicie*, dans *Dumbarton Oaks Papers* VI, 1951, et reproduit dans *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*.

1. H. L'ORANGE et von GERKAN, *Der spätantike Bildschmuck des Konstantins-Bogens*. Texte et Album, Berlin, 1939. La scène du combat au Pont Milvius,

était donc une victoire de la croix que Constantin vit dans son songe de la nuit qui précéda ce combat, et par conséquent l'arc de triomphe édifié en 315, pour célébrer cette victoire, glorifiait en fait le triomphe de la croix. Et c'est, tout compte fait, la raison pour laquelle Éginhard a pu donner comme socle à une croix précieuse une base qui évoquait l'arc du triomphe décisif de la croix, sous Constantin.

On ne saurait trouver de meilleure confirmation du lien entre tous ces événements et ces images, que la miniature du manuscrit grec 510 de la Bibliothèque Nationale, contemporain de l'arc d'Éginhard, mais exécutée à Constantinople, qui montre Constantin à cheval s'apprêtant à monter sur le pont où il emportera sa victoire, et au-dessus de lui, dans une auréole, une belle croix emperlée entourée d'une auréole (pour montrer qu'il s'agit d'une vision), et qui porte cette inscription : ἐν τούτῳ νικᾷς, « par cela (la croix) tu vaincras »³ (fig. 4).

A la lumière de ces souvenirs constantiniens qui avaient pour objet son triomphe par la force de la croix, on ne saurait douter de l'intention de l'orfèvre carolingien de tirer de la légende constantinienne, largement répandue dans la chrétienté entière, mais particulièrement vivace à Rome, le choix d'une base en forme d'un arc de triomphe. Rien ne montre mieux, d'ailleurs, ce double trait de la mentalité carolingienne : retour affirmé et éclatant à la tradition classique et plus particulièrement romaine, et prestige de l'œuvre constantinienne. On chercherait en vain, parmi les œuvres carolingiennes, malgré leur tendance constamment proclamée à imiter l'Antique, une imitation aussi réussie d'une architecture classique, et — sur le plan religieux — un lien aussi étroit, entre le culte de la croix, dans les milieux

Paris, 1968, I, p. 195-212, surtout p. 208-9 ; le même, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris, 197, surtout pp. 115-183, mais aussi les chapitres précédents ; SALZENBERG, dans *Byzantion* 1929, p. 120.

3. EUSÈBE : plusieurs passages de la *Vie de Constantin* II, 7 et IV, ainsi que dans le *Panegyrique de Constantin*, *passim* (p. ex. 5, 7). GAGÉ, l. c., pp. 382 et suiv. ; GRABAR, *L'empereur*, p. 32 et suiv. ; A. ALFÖLDI, dans *Röm. Mitteil.* 49, 1934, pp. 93 et suiv.



Fig. 4. — Constantin s'avance vers le pont Milvius, sous le signe de la Croix. Miniature du Paris grec 510.

monarchiques, et ce qui les rattachaient à ses débuts, sous l'empereur Constantin. Ce n'est certes pas la seule manifestation de cet état d'esprit, au haut moyen âge, en Occident et en Orient, mais l'une des plus brillantes. Cet arc d'Éginhard est à la fois l'œuvre la plus classique sortie d'un atelier carolingien, et un essai particulièrement évident de rappeler le culte de la croix sous sa forme la plus constantinienne. De ce point de vue les recherches de B. de Montesquiou touchaient davantage à ce que cet arc avait de plus caractéristique que la plupart des études du Recueil de 1974, qui s'efforcent surtout à relever, dans cette œuvre, les détails qui en faisaient un produit de l'« école de palais » (plutôt que d'une autre « école ») carolingienne.

On y reviendra, à propos d'autres motifs, mais avant d'aller de l'avant dans cet aperçu des études récentes consacrées aux reliefs chrétiens qui décorent l'arc, rappelons la présence du « chrismon » sur la clef de l'arc, des deux côtés

du piédestal (fig. 1). Tout le monde est d'accord, cette fois, pour reconnaître dans ce motif un souvenir constantinien. Il s'agit bien du monogramme du Christ que, selon les premiers interprètes de la vision de Constantin avant la victoire du pont Milvius correspond au « signe de la victoire » qui, peu de temps après, et déjà au IV^e siècle, allait être identifié à la croix (v. *supra*). Mais, d'après les textes d'Eusèbe les plus anciens, c'est ce monogramme du Christ (celui qu'on voit sur l'arc d'Éginhard) que Constantin l'empereur, inspiré par sa vision, avait fait tracer sur les boucliers de ses soldats et qui marqua son casque et le « labarum » de Constantin gagné à la cause chrétienne. Sur le dessin découvert par B. de Montesquiou, le « chrismon » n'apparaît pas sur les boucliers, les casques et les *vexilla* des soldats, mais cette absence ne s'explique peut-être que par la négligence du dessinateur. Car si, à bien des égards, il surprend par la précision de sa représentation d'un objet aussi ancien

(l'arc de triomphe romain), on y trouve des détails qui ne sauraient être expliqués autrement que par la distraction due peut-être à l'oubli : ainsi les militaires pedestres sont tous nimbés tandis que les cavaliers (empereurs ?) n'ont pas de nimbe ; un seul soldat debout sur quatre écrase un serpent, tandis que ce motif, par ailleurs, n'est réservé qu'aux militaires équestres ; c'est l'un de ceux-ci surtout qui correctement dirige la pointe de sa lance sur le serpent que piétine son cheval, tandis que l'autre tient la lance la pointe dirigée vers le haut, ce qui le fait toucher le serpent par le manche de la lance ; il en est de même pour le soldat en pied qui marche sur le serpent. Cependant, d'une façon générale, et cela a été observé par B. de Montesquiou, et confirmé par K. Weitzmann : le costume militaire, les armes, les boucliers, les casques (des cavaliers) sont conformes aux usages et à l'iconographie de la fin de l'Antiquité. Tel détail montre même une fidélité surprenante à l'égard des modèles empruntés à l'art de cette époque, et il appartient sans doute à l'orfèvre carolingien ou au dessinateur du XVII^e siècle de n'avoir coiffé de casques que les soldats-cavaliers : le port du casque n'a jamais été un privilège ni un signe distinctif des empereurs romains. Au contraire, le serpent que piétinent les cavaliers (et un fantassin) nous amène à l'iconographie monarchique romaine, et à ses adaptations chrétiennes, sous Constantin. Tout cela a été déjà observé par les auteurs que nous venons de citer, et nous les suivons sur ce point. Mais nous ne voyons pas pourquoi K. Weitzmann a pu comparer les cavaliers au serpent de l'arc d'Éginhard au souverain byzantin du VI^e siècle qu'on voit sur le fameux ivoire Barberini du Musée du Louvre ; et même, partant de là, considérer cet ivoire comme la source principale de l'auteur carolingien des reliefs sur l'arc d'Éginhard. Le costume et surtout le couvre-chef de l'empereur, sur l'ivoire, ne sont pas les mêmes qu'on voit sur la pièce carolingienne ; le mouvement du cheval est fort différent ; au lieu du serpent symbole de

l'ennemi, l'ivoire Barberini montre sous les pieds relevés du cheval une personification féminine qui fait le geste de le soutenir... Et aucun des motifs qui encadrent le cavalier, sur l'ivoire, ne trouve de pendant sur l'arc d'Éginhard : sur cet arc, au-dessus, pas de Christ en médaillon flanqué de deux archanges en costumes et en attitude de courtisans ; ni au-dessous, de barbares vaincus en attitude de soumission, porteurs d'offrandes.

Cette comparaison, proposée par K. Weitzmann (et à laquelle il tient) est à oublier, et on devrait ajouter : faute d'analogies réelles, qui ont pu n'avoir jamais existé, il est préférable d'admettre simplement que tous les soldats d'allure romaine, parmi lesquels il a pu y avoir des souverains chrétiens-romains, mérovingiens, carolingiens — n'ont pu être figurés sur un arc de triomphe glorifiant la victoire de la croix qu'en tant que combattants qui devaient leur succès à la croix et évoquaient son triomphe, — des « croisés » avant la lettre. Mais dans l'état actuel de notre information, nous ferons mieux de ne pas essayer de les identifier ni même d'affirmer que l'auteur carolingien de l'arc pensait à des personnages déterminés. Son thème — le triomphe de la croix — ne l'exigeait d'ailleurs pas, et cette prudence nous paraît préférable aux hypothèses que nous voyons proposer, à ce sujet par K. Weitzmann et, avant lui, par B. de Montesquiou.

J'ajouterais que de toute façon la présence de tous ces militaires d'allure romaine au bas de l'arc d'Éginhard ne correspond à aucun exemple romain d'arc classique monumental. Et il en est de même des images à sujets chrétiens religieux qu'on aperçoit au-dessus de la rangée des soldats. Mais ces écarts par rapport à ce qu'on sait de la tradition du décor des arcs de triomphe classiques ne doivent pas nous interdire de penser (v. plus haut) que l'auteur de l'arc d'Éginhard avait pu se rappeler de l'arc constantinien de 315 (arc glorifiant la première victoire emportée par un empereur chrétien guidé par la croix) : depuis les

travaux de R. Krautheimer⁴ et d'Eccochard⁵, on sait avec quelle liberté les hommes du moyen âge interprétaient la notion de « copie » : l'arc constantinien de 315, qui d'ailleurs ne présentait aucune figuration chrétienne, pouvait connaître, dans les œuvres du moyen âge, une interprétation entièrement chrétienne, sans rompre théoriquement ses liens avec l'original de 315. Sur le dessin de l'arc d'Éginhard, on ne retrouve aucune des images de l'arc constantinien, et seulement un rappel du « signe triomphal » de Constantin, le « chrismon » répété deux fois (v. *supra*).

Mais si rien d'autre, sur les images de l'arc carolingien n'a de pendant sur les arcs classiques monumentaux, certains critiques ont pensé aux « arcs triomphaux » des basiliques (v. ci-dessous), où les mosaïques reproduisent parfois le Christ avec les apôtres, et les évangélistes et leurs symboles, c'est-à-dire plusieurs des sujets qu'on trouve sur le dessin de l'arc d'Éginhard. Ces analogies existent, en effet, et on ne devrait pas les oublier, mais personnellement je les crois inopérantes pour l'explication de l'arc carolingien parce que celui-ci de toute façon est un arc de triomphe de la croix, ce que l'arc triomphal des églises n'est pas. La croix ne fait le sujet principal d'une abside d'église que très rarement, et là où elle apparaît (Ste-Marie-Majeure à Rome, Ste-Irène à Constantinople, St-Apollinaire in Classe à Ravenne) ce n'est pas dans un contexte iconographique « triomphal ». Cependant, avant d'écarter définitivement tout rapprochement avec les arcs triomphaux des églises, il faudrait s'arrêter aux scènes évangéliques de caractère narratif, qui figurent sur les petites façades de l'arc carolingien, et qui, après quelques observations de B. de Montesquiou, ont fait l'objet d'une recherche plus avancée, par H. Belting, dans le Recueil de 1974.

Il s'agit de deux scènes qui sont placées symétriquement : l'Annonciation et la scène, plus rarement représentée en-dehors des cycles narratifs des évangiles illustrés,

où l'on voit Jean Baptiste qui montre à ses disciples Jésus-Christ, qui apparaît pour la première fois devant le futur Baptiste (c'est le sujet du fameux tableau auquel le peintre mystique Alexandre Ivanov, il y a plus de cent ans, consacra toute sa vie).

Sur le plan le plus élevé, on est là devant un rappel du dogme de l'Incarnation, ces deux scènes évoquant les débuts de la parousie du Seigneur : son annonce et ses premiers témoins. A première vue, le lien avec le triomphe de la croix n'y apparaît pas. Mais ce lien existe. La première scène évoque le fait qui en appellera tous les autres jusqu'à la croix. La croix est annoncée dans l'échange de paroles entre l'archange et Marie. Le cas de la seconde scène est plus difficile. Mais l'explication que Hans Belting a donné de la présence de ces deux scènes évangéliques (à l'exclusion de toutes autres) me paraît très raisonnable, et notamment dans la partie de son article du Recueil de 1974 consacrée plus spécialement à ces deux scènes (je laisse de côté, parce que moins intéressantes pour l'étude de l'arc, mais qui sont bien dans l'esprit de toutes les recherches réunies dans ce Recueil, qui mettent l'accent sur les observations relatives à la parenté entre l'iconographie néo-testamentaire des œuvres de l'« école des palais » sous Charlemagne et le choix des deux images qui nous occupent présentement). En effet, je crois très pertinentes les réflexions de H. Belting, en ce qui concerne la juxtaposition de deux scènes qui mettent en parallèle la Vierge Marie et Jean Baptiste. L'ordinateur du décor de cet arc, par l'emplacement qu'il a donné aux deux scènes de son choix, fait de Marie et de Jean comme deux hérauts de la venue du Sauveur, l'un insistant sur l'Incarnation en elle-même, et l'autre sur le salut qu'apportera la mort de Dieu fait homme. Une décoration murale byzantine du XI^e siècle, qui vient d'être publiée et expliquée devra être jointe dorénavant à cette façon de

4. R. KRAUTHEIMER, *Introduction to an Iconography of Medieval architecture*, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* V, 1936, p. 62-90.

5. M. ECCOCHARD, *Le sanctuaire de Cal'at Seman*, *Notes archéologiques*, dans *Bulletin des études orientales*. Institut français de Damas VI, 1936, pp. 62-90.

commenter la scène avec Jésus. Je pense aux fresques, dans la chapelle haute du cathédrale de Saint-Luc (Théano Chatri-dakis, dans *Cahiers Archéologiques* XXII, 1972, p. 116 et suiv.) où la rencontre de Jean avec Jésus est vue à travers Matthieu, III, 14-17, et où cette scène est placée sous une représentation de la croix triomphale (croix emperlée dans un médaillon, accompagnée par la Main de Dieu). Cette fois, le lien de la scène avec Jésus et Jean rejoint directement le thème général de l'arc d'Éginhard, la croix triomphale ; et cela explique définitivement le choix de cette scène rare en vue du petit cycle triomphal d'images inventé par les Carolingiens : Annonciation ou Dieu qui reçoit le corps humain promis à la mort ; Rencontre avec Jésus ou révélation de la mort qui sera un triomphe.

Il reste une dernière scène à expliquer (qui est peut-être, en fait, la première), celle qui s'étend sur toute l'étendue du registre supérieur des deux façades de l'arc, et qui en fait donc le tour. On y voit, assis les uns à côté des autres, le Christ et les douze apôtres. Le Christ apparaît au milieu de la façade principale. Mon commentaire de cette image importante est malheureusement en désaccord complet avec celui que mon ami E. Kitzinger propose dans le Recueil de 1974. Ce dernier Commentaire est très étendu parce que son auteur, par acquit de conscience, commence par énumérer toutes les hypothèses possibles relatives à la signification de cette réunion du Christ avec ses disciples, pour adopter finalement celle qui me semble exclue, à cause de la présence du Christ présidant l'assemblée de ses disciples et, à ce titre, assis au milieu d'eux, à savoir l'identification de cette scène comme une Pentecôte. Aux difficultés iconographiques qui s'opposent à cette identification viendrait s'en ajouter une autre, d'ordre topographique.

6. Souvent reproduit, par exemple, dans M. VAN BERCHEM et E. CLOUZOT, *Mosaïques chrétiennes du IV^e au X^e siècle*. Genève, 1924, fig. 66. En dernier lieu : A. GRABAR, *Le premier art chrétien*, Paris, Gallimard, 1966, fig. 45. V. aussi le groupe du Christ assis au milieu des apôtres également assis (mais sans croix au-dessus du Christ) dans l'abside de la chapelle S. Aquilino à

Chronologiquement et théologiquement, l'épisode de la Descente du saint-Esprit se place au-delà des récits des évangiles, dont les auteurs, leurs symboles et leurs épisodes occupent tout l'espace disponible sur les deux façades de l'arc d'Éginhard (en dehors des solitaires du socle). Pour retrouver le sens et le rôle de cette rangée des figures assises, au sommet des façades de l'arc, il faut se souvenir qu'elle apparaissait immédiatement sous la croix, à laquelle l'arc d'Éginhard servait de piédestal. Il s'agit d'une adaptation à cette pièce d'orfèvrerie d'une composition paléochrétienne dont l'abside de Sainte-Pudentienne à Rome nous offre l'exemple le plus beau et le plus célèbre : c'est à l'ombre de la croix que le Christ est assis au milieu des apôtres et leur enseigne sa doctrine. La seule différence avec la mosaïque de Sainte-Pudentienne (fig. 5), c'est que la croix et les personnages à ses pieds, correctement superposés, ne sont pas placés dans une même surface continue, mais le fidèle devait les voir simultanément, c'est-à-dire la croix au-dessus de cette rangée de personnages assis⁶. La mosaïque romaine que nous évoquons date de 410 environ, et appartient encore à l'époque paléochrétienne qui a vu se construire l'arc de 315 auquel nous avons pensé comme à un modèle idéal de l'arc d'Éginhard. Il faut se rappeler aussi des mosaïques paléochrétiennes et un peu moins anciennes (Parenzo, ou Rome S. Maria in Domnica)⁷ où le sommet du mur de l'abside (au-dessus de l'abside) est occupé, comme sur l'arc d'Éginhard, par la rangée de figures du Christ et des apôtres (les apôtres y sont debout), ou encore, les beaux sarcophages du IV^e siècle dont la façade entière est parfois occupée par les figures du Christ et des apôtres assis⁸. Tout compte fait, cette image de l'arc d'Éginhard nous renvoie, une fois encore, à un modèle paléochrétien, et elle me semble peu utile pour un rattache-

St-Laurent de Milan : VAN BERCHEM et CLOUZOT, *l. c.* fig. 60, 62 ; Y. Christe, article cité note 10.

7. VAN BERCHEM et CLOUZOT, *l. c.*, fig. 221 (Parenzo : les apôtres sont debout), fig. 308 (Rome, S. Marie in Domnica : les apôtres sont debout).

8. J. WILPERT, *I sarcofagi cristiani antichi*, Vatican 1920-1936.



Fig. 5. — Rome. Sainte-Pudentienne. Mosaïque de l'abside.

ment de cette œuvre d'orfèvrerie à la miniature de l'« école palatine » carolingienne.

Aux lignes ci-dessus consacrées au commentaire d'E. Kitzinger de l'image du Christ et des apôtres, sur l'arc d'Eginhard, j'aimerais ajouter une observation relative à ses remarques sur l'iconographie de la Pentecôte. C'est une parenthèse, puisqu'il n'y est plus question de l'arc d'Eginhard, mais qui en revanche pourrait trouver des échos plus ou moins importants dans la méthode des études iconographiques de toute une catégorie de sujets différents, en commençant par la Pentecôte. Ces remarques me font rappeler un article que j'avais écrit en 1925 (et publié en 1928), à l'âge de 28 ans environ, et que je n'ai pas eu l'occasion de reprendre plus tard, lorsque j'étais mieux armé, pour parler des problèmes de méthode⁹. Mais en relisant l'article de mes débuts, j'y reconnais un essai de considérer la création en matière d'icono-

9. GRABAR, *Le schéma iconographique de la Pentecôte*, dans *Seminarium Kondakovianum* II, Prague, 1928 ;

graphie médiévale selon une méthode formelle qui connaîtra un succès éclatant dans un passé plus récent, et c'est ce qui me fait y revenir brièvement ici, après avoir constaté que E. Kitzinger, qui a bien voulu citer mon vieil article, ne semble pas en avoir retenu ni la méthode ni les conclusions. Je crois que ce rejet d'un essai dont son auteur lui-même n'a pas vu les développements possibles, m'invite à y revenir pour appeler les historiens de l'art médiéval à tenter une nouvelle réflexion sur cette méthode qui connaît un tel succès dans les recherches modernes en linguistique, en littérature, ou en études de la mythologie. D'autres recherches dans le domaine de l'iconographie devraient en profiter plus souvent.

Sans reproduire cet article ancien (que la version française de 1968 rend très accessible), je voudrais rappeler que j'y étais parti des images de la Pentecôte, pour

article reproduit dans *L'art de la fin de l'Antiquité et du moyen âge*, Paris, 1968, p. 615-627.

constater dès le début de la recherche, qu'on avait affaire à un genre d'image créée à la fin de l'Antiquité, lorsque des scènes de réunions d'un nombre limité de personnages étaient représentées selon un même schéma : ces personnages y étaient figurés, assis ou debout, en groupe plus ou moins circulaire. Cette structure de l'image du groupe supposait qu'on lui reconnaissait trois dimensions, et c'est ce qui est manifeste dans certaines peintures des premiers siècles de notre ère : portraits des sept médecins célèbres, dans le Dioscoride du VI^e siècle, à la Bibliothèque Nationale de Vienne ; réunion des apôtres, dans l'Évangile de Rabula, etc. Nous avons supposé que la Pentecôte de la Bible carolingienne de Saint-Paul-hors-les-murs, donnait une certaine idée de la version la plus ancienne de la Pentecôte, parce que, la peinture de cette scène qu'on y trouve, montre les apôtres siégeant en rond, à l'intérieur d'un local polygonal, et on y sent encore la troisième dimension (l'espace en profondeur). Mais au moyen âge, partout, les peintres ont renoncé à la troisième dimension, et cela les obligea, lorsqu'ils avaient à se servir de modèles tridimensionnels, à les modifier de façon à les adapter à la figuration plate. Les anciennes images aux personnages en cercle se rangent parmi les modèles qui avaient eu à subir ces transformations, et mon étude avait consisté à observer que, indépendamment du sujet, les versions médiévales des scènes à groupe circulaire avaient été ramenées à la formule plate de la même façon, ou plutôt de l'une des deux manières suivantes : soit en ramenant le cercle des figures à un demi-cercle (celui du haut du cercle initial), soit en coupant verticalement par le milieu l'ancienne scène en cercle, et en amenant ainsi — dans les Pentecôtes — le demi-

cercle de gauche et le demi-cercle de droite, à deux « colonnes » de figures superposées qui se faisaient face. Théoriquement, on devrait pouvoir trouver, pour chacune des scènes à groupe de personnages faisant cercle, deux des trois phases de cette évolution : la version initiale à trois dimensions et leurs figures en cercle ; le schéma en demi-cercle (que peut remplacer un alignement horizontal) ou le schéma en deux colonnes verticales. Et ces mêmes étapes auraient dû se retrouver pour toutes les scènes qui, à l'origine, offraient un cercle de personnages, et c'était même là l'un des acquits — selon nous — de notre méthode d'investigation. Une fois structurée en cercle, à l'origine, la Pentecôte, le Jugement de Pilate, un concile, etc., étaient désignés à l'avance de connaître toutes ces mêmes étapes de transferts possibles, lorsque de l'image à trois dimensions on passera à l'image à deux dimensions.

Ch. Walter a jugé « invraisemblable »¹⁰ cette façon de voir, en ce qui concerne les images des conciles de l'Église, en partant de cette observation, très certaine, que presque toutes les images des conciles de l'Église se contentent de montrer les membres d'un concile installés sur les bancs d'un synthronon d'abside, et n'offraient ainsi qu'un demi-cercle, et non pas le cercle entier. Mais il s'agit là de simplifications qui tendent à transformer l'image d'une séance de concile, en un groupe collectif des principaux membres de ce concile, que président un empereur et un évêque. Il n'est pas douteux que, face à ces dignitaires et donc le dos tourné au spectateur (et formant le demi-cercle du premier plan du cercle) se tenaient debout et assis des secrétaires et des orateurs de la synode. On en voit encore, sur un exemple célèbre, la miniature du Psautier d'Utrecht, du IX^e siècle¹¹, qui montre le

10. Cité par E. KITZINGER (l. c. dans mon texte), note, 22, 36 ; Ch. WALTER, *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris, 1970, p. 207. Comme moi, Y. CHRISTE, *La colonne d'Arcadius, Ste-Pudentienne, l'arc d'Eginhard et le portail de Ripoll*, dans *Cahiers Archéologiques* XXI, 1971, p. 31-32, considère que le groupe du Christ et des apôtres, sur l'arc d'Eginhard, devait être vu ensemble avec la croix qui les surmontait (et qui n'existait plus à l'époque des dessins du XVII^e siècle sur lesquels nous jugeons de l'arc).

11. E. T. DEWALD, *The illustration of the Utrecht Psalter*, Princeton, s. d. pl. 90v pl. CXLIII. Cette image où les pères d'un synode sont réunis en cercle (ou plutôt en « ovale »), sert d'illustration à la *Fides catholica*, et représente par conséquent un « concile » de synthèse, où cette « foi catholique » aurait été définie. V. aussi, J. PORCHER et collaborateurs, *L'Empire carolingien*, Paris, Gallimard, 1968, fig. 88.

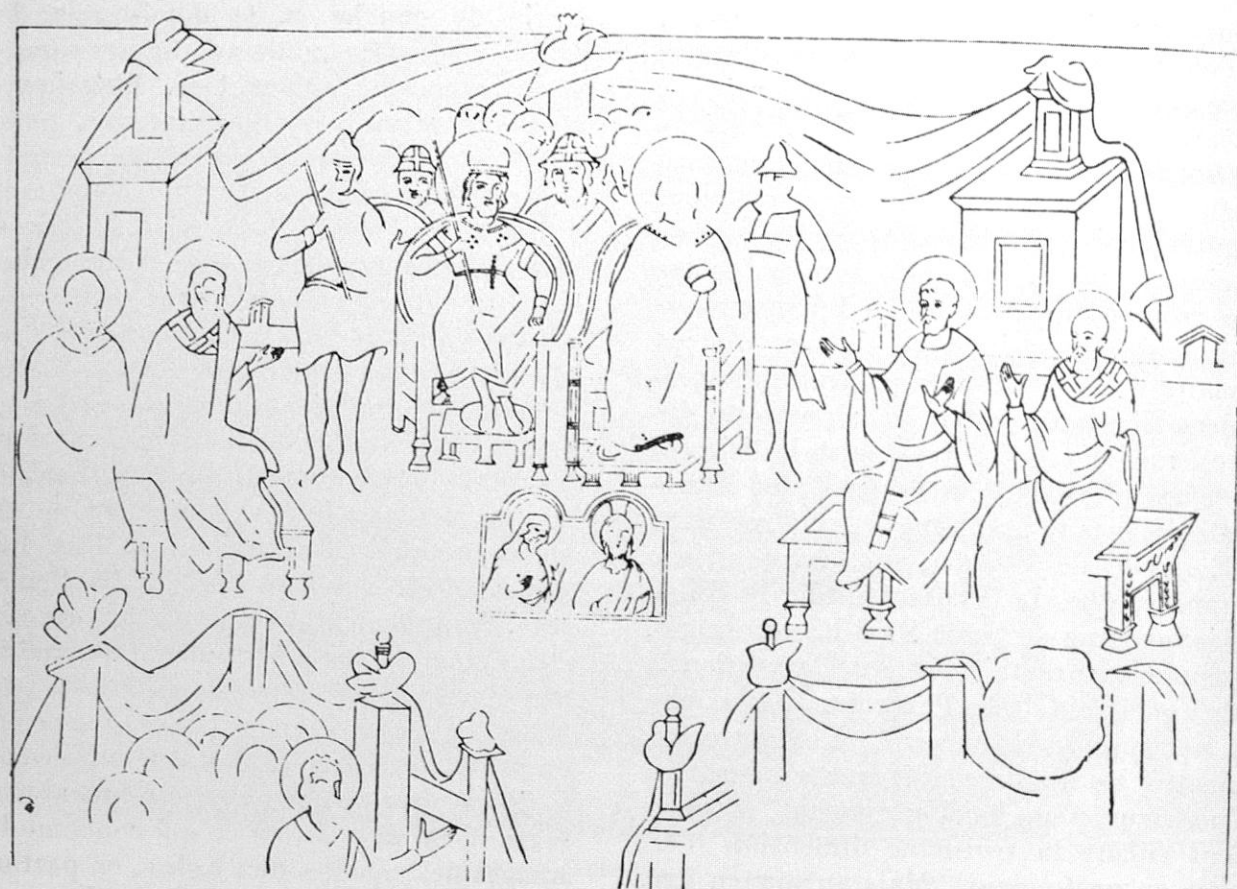


Fig. 6. — Mistra. Métropole. Image du septième concile (d'après G. Millet).

cercle (étiré en oval) des membres d'un concile, et, au milieu d'eux, les employés du secrétariat. Autre preuve indirecte sur la formule initiale, en cercle et avec la troisième dimension : la porte du local, qui occupe le milieu de l'image, à la hauteur des apôtres les plus rapprochés des spectateurs ; cette porte est ouverte, et parfois des personnages se profilent à l'intérieur de son cadre. Il s'agit manifestement de la porte par laquelle les apôtres étaient entrés dans le local où on les aperçoit assis en cercle, et au-devant de laquelle on voit les foules qui, selon les Actes des apôtres, entouraient le cénacle de la Pentecôte. On connaît bien d'autres représentations de ces foules, qui se pressaient, en dehors des murs du local occupé par les apôtres. On les voit notamment, ainsi que ces murs posés en diagonale, sur la miniature de Saint-Paul-les-Murs et — au XIV^e siècle encore — sur une fresque du

Septième concile œcuménique, à la Métropole de Mistra (fig. 6)¹². Ces quelques mots d'explication devraient suffire, pour faire lever les doutes d'E. Kitzinger, en ce qui concerne la raison qui m'avait fait reconnaître dans les miniatures de la Bible carolingienne de Saint-Paul-hors-les-murs¹³ la version de la Pentecôte la plus rapprochée du prototype initial supposé. (On y trouve, réunis, plusieurs traits dont les répliques postérieures conservent tel ou tel motif seulement, par exemple les murs du cénacle posés obliquement, au premier plan, une porte qui appartient à un mur dont on ne voit plus le prolongement, et dans le cadre de cette porte les mêmes personnages qui, à l'origine, apparaissent aussi devant le mur. Contemporaine, la Pentecôte du Paris. grec 510 suppose ces murs, et même la porte centrale, — à preuve les foules des arrivants qui se serrent dans les coins inférieurs de

ture carolingienne, Paris, 1913, pl. CXXVIII A. Recueil allemand d'articles sur l'arc d'Éginhard, 1974, pl. 40.

12. G. MILLET, *Mistra*, Paris, 1913, pl. 77, 3.

13. GRABAR, *l. c.*, p. 617, pl. 155 6. A. BONNET, *La minia-*

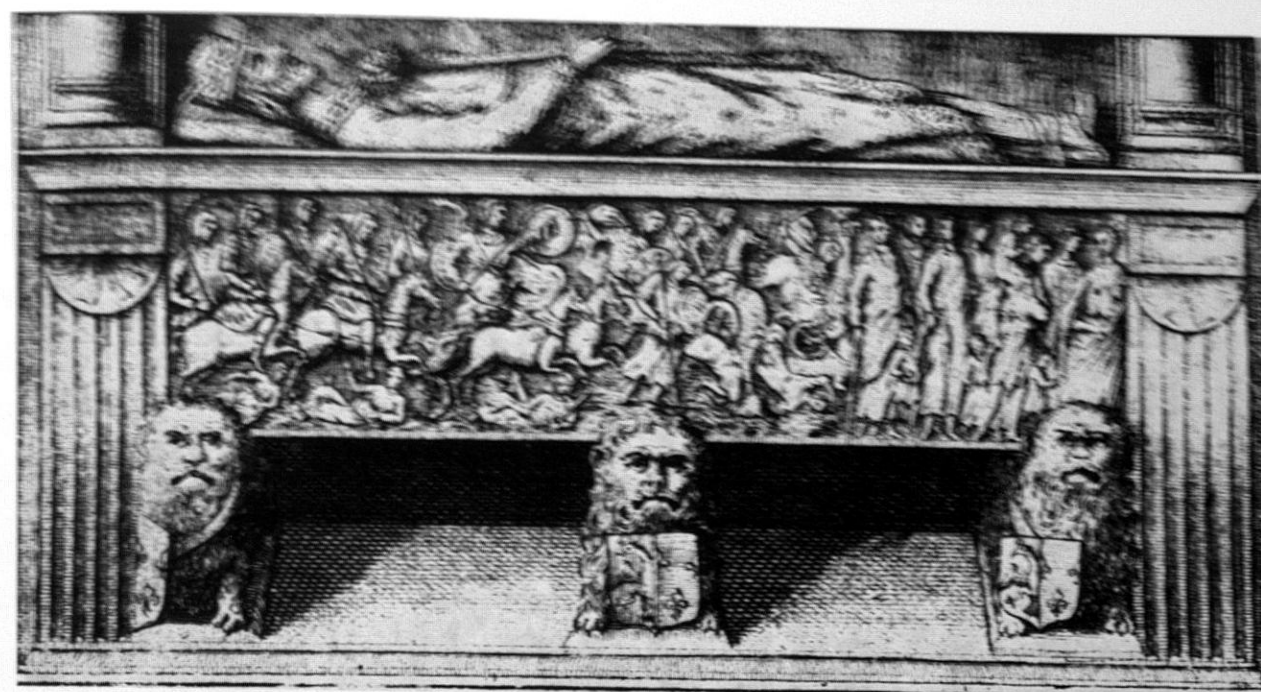


Fig. 7. — Metz. Musée. Le Tombeau de Louis I^{er} le Débonnaire (gravure du XVIII^e s.).

l'image, comme si des parois, qui n'existent plus, leur interdisaient encore d'avancer.

Ni dans cette étude de 1928, ni depuis, je n'ai pas considéré comme un type particulier de la Pentecôte la version où les apôtres siègent, alignés, sur une surface plane (un mur, un feuillet de manuscrit). Il ne s'agit que d'un aboutissement des transformations du schéma le plus fréquent celui où les apôtres siègent en demi-cercle. Le Psautier Chludov fol. 62v en apporte d'ailleurs la preuve : les apôtres y siègent sur deux bancs alignés, séparés par un trône et la Colombe, mais la planche sur laquelle ils mettent leurs pieds est légèrement incurvée, et garde ainsi le souvenir du banc incurvé du synthronon.

Fermons ici la parenthèse consacrée aux images de la Pentecôte dont, contrairement à E. Kitzinger, nous ne voyons pas de représentations sur l'arc d'Éginhard, et considérons un monument qu'aucun des auteurs du Recueil allemand de 1974 ne mentionne et que B. de Montesquiou ne fait pas intervenir non plus dans ses deux articles consacrés à l'arc d'Éginhard. Il est vrai que la seule étude scientifique et convenablement illustrée de ce monument est postérieure aux études de B. de Montesquiou. Ce sont encore nos *Cahiers*

Archéologiques qui ont publié, t. XII, 1962, p. 65-87, le long et pénétrant article de M. Jean Doignon qui le concerne et qui a pour titre : « Le monogramme cruciforme du sarcophage paléochrétien de Metz représentant le passage de la mer Rouge, un symbole du triomphe sur la mort dans le cadre d'une iconographie antique d'inspiration constantinienne ».

Cet article ne parle pas de l'arc d'Éginhard, mais le monument auquel il est consacré est un témoin important du milieu au sein duquel cet arc avait été créé, et il permet de rattacher son art d'une façon plus étroite à l'entourage du fils et successeur immédiat de Charlemagne, Louis I^{er} le Débonnaire (814-840), et de mieux comprendre ainsi cet autre objet, aussi remarquable et aussi isolé qu'est l'arc d'Éginhard.

Le Musée de Metz possède depuis longtemps des fragments de reliefs qui proviennent du tombeau de Louis I^{er} le Débonnaire¹⁴. Grâce à un dessin du XVIII^e siècle (fig. 7), brûlé pendant la dernière guerre, mais dont on conserve des gravures, on est sûr de pouvoir attribuer ces fragments au tombeau de cet empereur, qui de tout temps s'était trouvé à

14. DOIGNON, *l. c.*, fig. 5, 6.

Metz. La gravure ne reproduit pas l'état initial de ce tombeau, qui s'y présente, sous un « ciborium » à colonnes renaissance, un gisant coiffé d'une couronne royale et tenant le sceptre. Mais ce gisant repose sur un sarcophage paléochrétien dont la façade était décorée d'une scène de la Traversée de la mer Rouge, sujet qu'on retrouve sur une douzaine d'autres sarcophages de la même époque¹⁵. On sait aussi la raison pour laquelle les chrétiens de l'Antiquité déployaient ce sujet sur leurs sarcophages : en suivant une tradition juive, ils considéraient que le miracle de cette traversée était le symbole le plus éclatant du salut que Dieu accorda à ses élus : de même que Dieu sauva les Hébreux de la servitude, en Égypte, et leur permit de traverser une mer, de même il assurera le salut du défunt déposé dans le sarcophage.

Mais à cette époque, à la symbolique chrétienne traditionnelle s'en ajouta une autre qui prit corps après la victoire de Constantin sur Maxence, sur les bords du Tibre, au pont Milvius. Pour les chrétiens — il en a été question plus haut —, cette victoire décisive fut emportée grâce à un signe mystérieux que Dieu révéla à l'empereur, dans un rêve, et qu'on interpréta comme le monogramme du Christ ou la croix. On rapprocha les deux événements également miraculeux et également salutaires pour les fidèles de Dieu, et ce rapprochement se laissa étayer par l'iconographie. Dans les deux cas, ce fut un combat auprès et dans les eaux — soit de la mer Rouge soit du Tibre¹⁶ — et le sujet se laissait traiter de la même façon : les troupes ou les foules des Israélites se dirigeaient vers les flots, les adversaires étaient précipités dans les eaux, les foules sauvées ou les soldats vainqueurs, après avoir traversé le fleuve ou la mer célébraient la victoire et s'éloignaient des eaux. Les troupes du pharaon avaient pour pendant les soldats de Maxence, et c'est Constantin qui était un nouveau Moïse. Les triomphateurs font éclater leur

joie : les Juifs dansent et jouent de différents instruments de musique, les troupes de Constantin sonnent la victoire.

Mais tandis que, dans la plupart des cas, ni la croix ni aucun autre signe chrétien ne sont introduits, dans l'image de la Traversée de la mer Rouge, sur les sarcophages, exceptionnellement, il pouvait y apparaître, et c'est ce qu'on voit, sur le sarcophage paléochrétien de la tombe de Louis I^{er} le Débonnaire. A la tête de la foule des Hébreux qui viennent de traverser la mer Rouge s'avance Myriam, la jeune sœur de Moïse. Elle marche en dansant et tient dans ses mains un tambourin et une baguette qui lui sert à frapper le tambourin, pour accompagner son chant de joie. Or, sur le tambourin, la main du sculpteur lui-même (des archéologues ont pu établir qu'il ne s'agit pas d'une addition postérieure) a tracé un monogramme du Christ, un XP de la variante qui obtient le X en croisant une ligne horizontale avec une ligne verticale, ce qui fait ressortir la croix (fig. 8)¹⁷. Autrement dit, dans la pensée de l'iconographe, c'est la croix qui l'a emporté dans la traversée, comme sur le pont Milvius, et rien ne s'accorde mieux, d'ailleurs, avec les paroles du panégyriste de Constantin, Eusèbe, qui l'appelle un « nouveau Moïse » (qui, comme l'autre, a conduit son peuple au salut) (Eusèbe, *Vita Constantini* I, 38 : P.G. 20, col. 952).

Tout compte fait, en ce qui concerne le tombeau de Louis le Débonnaire, ceux qui l'ont réalisé et qui devaient être les clercs de son entourage immédiat, ont fait appel, pour le décorer et pour lui donner un sens symbolique à un sarcophage paléochrétien de l'époque constantinienne. Ils connaissaient naturellement la symbolique chrétienne qu'on avait tirée du sujet biblique sculpté sur le sarcophage qu'ils choisissaient, et que ce sujet évoquait symboliquement la victoire de Constantin sur le pont Milvius, c'est-à-dire le même sujet que l'arc d'Éginhard et ses reliefs. Certes, dans le cas de l'arc, il s'agit d'une



Fig. 8. — Metz. Musée. Détail du relief paléochrétien qui formait la façade du tombeau de Louis I^{er} le Débonnaire. A droite le disque avec le Chrismon. Phot. Musée.

œuvre carolingienne originale, tandis que le sarcophage du tombeau de Louis le Débonnaire était un remploi. Mais les deux démarches se rejoignent quant à l'intention qui est à leur origine : proclamer le triomphe du christianisme à travers le triomphe de la croix, c'est-à-dire en faisant appel aux termes de la pensée et des images constantiniennes¹⁸.

Il convient aussi de rappeler que l'arc et le tombeau remontaient au règne de Louis I^{er} le Débonnaire : 828-830 pour l'arc, vers 840 pour le tombeau. Les deux œuvres ayant été créées dans l'entourage de l'empereur, elles reflètent peut-être —

l'un et l'autre — le goût de ce souverain.

Cette hypothèse pourrait être étayée par le témoignage d'un troisième monument qui remonte au même règne : le panégyrique de la sainte croix par Hraban Maur. Le texte, célèbre, évoque la croix de toutes les façons imaginables, et à ce titre, il nous ramène aux deux monuments que nous venons de considérer. Mais il les rejoint aussi d'une autre façon, en introduisant dans son illustration, plutôt abstraite, une seule image d'un contemporain, qui représente l'empereur Louis I^{er} le Débonnaire¹⁹. Cette figure impériale (malgré la technique par-

18. Il n'est pas superflu de rappeler ici un texte carolingien d'inspiration semblable, et qui en outre évoque une entrée solennelle d'un roi du nom de Charles (probablement Charles le Chauve) précisément à Metz. Ce texte avait été relevé déjà par M. Doignon. Si le texte lui-même ne citait le nom de *Carolus* du souverain qui faisait son entrée officielle à Metz, on aurait pu penser à Louis le Débonnaire, à cause de l'esprit « constantinien » commun à l'évocation de l'*Adventus* royal à Metz, et à son tombeau, dans la même ville.

Voici quelques passages de ce texte : *Laetare polus / De adventu regis / « Constantinus novus », / Carolus*

praeclarus, / Quem Deus elegit. / « Gaude civitas Exulte Mettis / Advenite tibi / Gaudiumque per aevum ». Doignon, *l. c.*, p. 87, n. 3.

19. Urabanus Maurus, *De laudibus sanctae crucis* : Migne, *P.L.* CVII. Une bibliographie étendue dans K. Hauck, *Recueil allemand* de 1974, p. 182, n. 149. Une image de Louis le Débonnaire, dans l'exemplaire des écrits de H. Maurus, *Vatic. Reg. lat.* 124, fol. 4v. Reproduite dans le *Recueil allemand* 1974, p. 196 et pl. 12, 2.

15. *Ibid.*, fig. 2, 3, 4.

16. L'ORANGE et VON GERKAN, *l. c.*, pl. 4, 10, 11, 19e, 23d. BIANCHI-BANDINELLI, *l. c.*, fig. 68.

17. DOIGNON, *l. c.*, fig. 7, 10.

Metz. La gravure ne reproduit pas l'état initial de ce tombeau, qui s'y présente, sous un « ciborium » à colonnes renaissance, un gisant coiffé d'une couronne royale et tenant le sceptre. Mais ce gisant repose sur un sarcophage paléochrétien dont la façade était décorée d'une scène de la Traversée de la mer Rouge, sujet qu'on retrouve sur une douzaine d'autres sarcophages de la même époque¹⁵. On sait aussi la raison pour laquelle les chrétiens de l'Antiquité déployaient ce sujet sur leurs sarcophages : en suivant une tradition juive, ils considéraient que le miracle de cette traversée était le symbole le plus éclatant du salut que Dieu accorda à ses élus : de même que Dieu sauva les Hébreux de la servitude, en Égypte, et leur permit de traverser une mer, de même il assurera le salut du défunt déposé dans le sarcophage.

Mais à cette époque, à la symbolique chrétienne traditionnelle s'en ajouta une autre qui prit corps après la victoire de Constantin sur Maxence, sur les bords du Tibre, au pont Milvius. Pour les chrétiens — il en a été question plus haut —, cette victoire décisive fut emportée grâce à un signe mystérieux que Dieu révéla à l'empereur, dans un rêve, et qu'on interpréta comme le monogramme du Christ ou la croix. On rapprocha les deux événements également miraculeux et également salutaires pour les fidèles de Dieu, et ce rapprochement se laissa étayer par l'iconographie. Dans les deux cas, ce fut un combat auprès et dans les eaux — soit de la mer Rouge soit du Tibre¹⁶ — et le sujet se laissait traiter de la même façon : les troupes ou les foules des Israélites se dirigeaient vers les flots, les adversaires étaient précipités dans les eaux, les foules sauvées ou les soldats vainqueurs, après avoir traversé le fleuve ou la mer célébraient la victoire et s'éloignaient des eaux. Les troupes du pharaon avaient pour pendant les soldats de Maxence, et c'est Constantin qui était un nouveau Moïse. Les triomphateurs font éclater leur

joie : les Juifs dansent et jouent de différents instruments de musique, les troupes de Constantin sonnent la victoire.

Mais tandis que, dans la plupart des cas, ni la croix ni aucun autre signe chrétien ne sont introduits, dans l'image de la Traversée de la mer Rouge, sur les sarcophages, exceptionnellement, il pouvait y apparaître, et c'est ce qu'on voit, sur le sarcophage paléochrétien de la tombe de Louis I^{er} le Débonnaire. A la tête de la foule des Hébreux qui viennent de traverser la mer Rouge s'avance Myriam, la jeune sœur de Moïse. Elle marche en dansant et tient dans ses mains un tambourin et une baguette qui lui sert à frapper le tambourin, pour accompagner son chant de joie. Or, sur le tambourin, la main du sculpteur lui-même (des archéologues ont pu établir qu'il ne s'agit pas d'une addition postérieure) a tracé un monogramme du Christ, un XP de la variante qui obtient le X en croisant une ligne horizontale avec une ligne verticale, ce qui fait ressortir la croix (fig. 8)¹⁷. Autrement dit, dans la pensée de l'iconographe, c'est la croix qui l'a emporté dans la traversée, comme sur le pont Milvius, et rien ne s'accorde mieux, d'ailleurs, avec les paroles du panégyriste de Constantin, Eusèbe, qui l'appelle un « nouveau Moïse » (qui, comme l'autre, a conduit son peuple au salut) (Eusèbe, *Vita Constantini* I, 38 : P.G. 20, col. 952).

Tout compte fait, en ce qui concerne le tombeau de Louis le Débonnaire, ceux qui l'ont réalisé et qui devaient être les clercs de son entourage immédiat, ont fait appel, pour le décorer et pour lui donner un sens symbolique à un sarcophage paléochrétien de l'époque constantinienne. Ils connaissaient naturellement la symbolique chrétienne qu'on avait tirée du sujet biblique sculpté sur le sarcophage qu'ils choisissaient, et que ce sujet évoquait symboliquement la victoire de Constantin sur le pont Milvius, c'est-à-dire le même sujet que l'arc d'Éginhard et ses reliefs. Certes, dans le cas de l'arc, il s'agit d'une



Fig. 8. — Metz. Musée. Détail du relief paléochrétien qui formait la façade du tombeau de Louis I^{er} le Débonnaire. A droite le disque avec le Chrismon. Phot. Musée.

œuvre carolingienne originale, tandis que le sarcophage du tombeau de Louis le Débonnaire était un remploi. Mais les deux démarches se rejoignent quant à l'intention qui est à leur origine : proclamer le triomphe du christianisme à travers le triomphe de la croix, c'est-à-dire en faisant appel aux termes de la pensée et des images constantiniennes¹⁸.

Il convient aussi de rappeler que l'arc et le tombeau remontaient au règne de Louis I^{er} le Débonnaire : 828-830 pour l'arc, vers 840 pour le tombeau. Les deux œuvres ayant été créées dans l'entourage de l'empereur, elles reflètent peut-être —

l'un et l'autre — le goût de ce souverain.

Cette hypothèse pourrait être étayée par le témoignage d'un troisième monument qui remonte au même règne ; le panégyrique de la sainte croix par Hraban Maur. Le texte, célèbre, évoque la croix de toutes les façons imaginables, et à ce titre, il nous ramène aux deux monuments que nous venons de considérer. Mais il les rejoint aussi d'une autre façon, en introduisant dans son illustration, plutôt abstraite, une seule image d'un contemporain, qui représente l'empereur Louis I^{er} le Débonnaire¹⁹. Cette figure impériale (malgré la technique par-

18. Il n'est pas superflu de rappeler ici un texte carolingien d'inspiration semblable, et qui en outre évoque une entrée solennelle d'un roi du nom de Charles (probablement Charles le Chauve) précisément à Metz. Ce texte avait été relevé déjà par M. Doignon. Si le texte lui-même ne citait le nom de *Carolus* du souverain qui faisait son entrée officielle à Metz, on aurait pu penser à Louis le Débonnaire, à cause de l'esprit « constantinien » commun à l'évocation de l'*Adventus* royal à Metz, et à son tombeau, dans la même ville.

Voici quelques passages de ce texte : *Laetare polus / De adventu regis / « Constantinus novus », / Carolus*

praeclarus, / Quem Deus elegit. / « Gaude civitas Exulte Mettis / Advenite tibi / Gaudiumque per aevum ».

Doignon, *l. c.*, p. 87, n. 3.
19. Urabanus Maurus, *De laudibus sanctae crucis* : Migne, *P.L.* CVII. Une bibliographie étendue dans K. Hauck, *Recueil allemand* de 1974, p. 182, n. 149. Une image de Louis le Débonnaire, dans l'exemplaire des écrits de H. Maurus, *Vatic. Reg. lat.* 124, fol. 4v. Reproduite dans le *Recueil allemand* 1974, p. 196 et pl. 12, 2.

15. *Ibid.*, fig. 2, 3, 4.

16. L'ORANGE et von GERKAN, *l. c.*, pl. 4, 10, 11, 19e, 23d. BIANCHI-BANDINELLI, *l. c.*, fig. 68.

17. DOIGNON, *l. c.*, fig. 7, 10.

tielière — héritée des procédés de la fin de l'Antiquité — qui consiste à remplacer le trait par une multitude de très petites lettres), revêtue du costume militaire romain de la fin de l'Antiquité, rappelle de très près les personnages militaires qui décorent le bas de l'arc d'Éginhard. Elle ne s'en distingue que par un trait : au lieu de la lance, ce militaire porte un sceptre-croix. Ce détail s'explique naturellement par le fait que le portrait de l'empereur, ici, sert d'illustration à un

panégyrique de la croix. Pour le reste, on pourrait la reproduire telle quelle sur l'arc d'Éginhard et sur le tombeau de Metz, créés sous le même empereur et consacrés, eux aussi, à la gloire de la croix. C'est là la conclusion de notre essai : sous le règne d'un même souverain carolingien, on a réalisé trois œuvres qui témoignent de la dévotion particulière pour la croix triomphale et, pour le faire, on a fait appel à des modèles paléochrétiens d'époque constantinienne.

DEUXIÈME PARTIE DE L'ARTICLE SUR L'ARC D'ÉGINHARD.

Dans cette deuxième partie de mon essai sur l'arc d'Éginhard, je me propose de rappeler certaines œuvres d'art anciennes qui proclament également le triomphe de la croix, mais le font autrement, tout en la rattachant également à une architecture. A une exception près (mais on verra pourquoi j'introduis cette exception dans mon étude), cette architecture prend l'aspect d'un édifice de culte chrétien : la croix se dresse, non plus sur une architecture, qui était le symbole du triomphe de l'État Romain, mais sur un édifice qui symbolisait le triomphe de la croix-image de la foi chrétienne, c'est-à-dire symbole du salut de chaque chrétien. Dans cette catégorie de monuments, ce n'est plus la croix qui, par ses dimensions, l'emportait sur l'architecture qui lui servait de support, comme dans la pièce carolingienne, mais l'édifice qu'elle couronnait, c'est-à-dire le sanctuaire chrétien. Elle avait par rapport à cet édifice, les mêmes dimensions ou presque qu'une croix qui couronne une église normale, et j'aurais même à citer des exemples qui, tout au moins dans leur état présent, ne montrent plus cette croix de leur sommet (souvent brisée), ou qui n'en n'ont jamais eue, et qui pourtant s'apparentent, par leur signification, aux monuments qui

proclament le triomphe de la croix.

Les exemples les plus expressifs — et à la fois les plus simples — de cette formule iconographique sont des objets en bronze, datés du XII^e-XIII^e siècle et d'origine byzantine, qui étaient faits pour former le sommet des croix processionnelles : on les fixait à l'extrémité supérieure du bâton, couronné par une croix, qu'on portait dans les processions, ou qu'on fixait derrière la table d'autel. Je connais deux exemples de pièces de ce genre, l'un est à la Collection byzantine de Dumbarton Oaks, à Washington (fig. 9)²⁰, et l'autre au Musée archéologique (anc. Kaiser Friedrich Museum) de Berlin²¹. Or, les deux ont cette particularité que la croix proprement dite s'y dressait sur une imitation d'une petite église byzantine de l'époque, — édifice à plan carré, en croix inscrite dans ce carré et surmonté d'une coupole sur tambour ; le tout percé de trous qui imitent des fenêtres. Dans les deux cas, la croix qui surmonte ces petites églises est très grande par rapport à ces édifices. On a affaire, très nettement, à des symboles.

Cette disproportion n'existe plus sur un objet en argent, au trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle²². C'est encore une pièce d'orfèvrerie byzantine — que

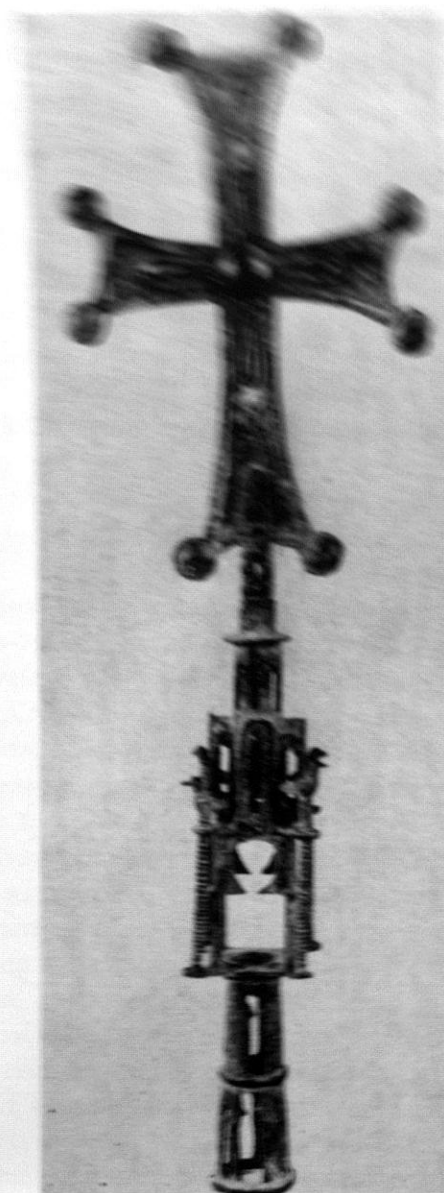


Fig. 9. — Washington. Dombarton Oaks. Croix de bronze.

des inscriptions permettent de dater approximativement du X^e ou du commencement du XI^e siècle, et qu'il est permis d'attribuer à un atelier d'Antioche (atelier grec qui a dû y exercer pendant la brève reconquête du Nord de la Syrie par les Byzantins, à cette époque). Il s'agit d'une boîte en argent garnie d'ornements niellés, à laquelle on a donné la forme d'une église carrée, avec abside et coupole côtelée sur un tambour éclairé par sept fenêtres. Cette boîte a fini par servir de reliquaire, mais elle a pu, à l'origine, avoir

une autre fonction. On sait que les croix triomphales, en fait, ne sont que des croix surmontées d'un édifice. C'est la croix triomphale, en fait, qui est l'œuvre de la croix triomphante, ou du triomphe de la croix. Ici ce triomphe avait pour trophée le salut des croyants à travers l'Église. Le petit « reliquaire » d'Aix n'était pas seul de son espèce : des pèlerins de Constantinople, vers 1200, en ont admiré de magnifiques à Ste-Sophie qu'ils nommaient des « Sions », et le trésor de la cathédrale Ste-Sophie de Novgorod en conserve encore deux autres qu'on désigne également par le mot de « Sion »²³. Ce sont des boîtes en argent, richement décorées, qui ont les formes de rotondes et que surmonte une croix. Il s'agissait de « lanternes » qu'on portait lors des grandes processions rituelles. Mais ce qu'il convient de relever c'est la tradition, commune à Constantinople et à Novgorod, de désigner ces boîtes en forme de sanctuaires par le nom de Sion, car ce terme les rattachait manifestement à Jérusalem et, étant donné la croix qui les couronnait, au Golgotha.

Le Golgotha, on le sait, n'a jamais perdu de sa gloire, chez les pèlerins de tous les temps et de tous les pays. Vers 400, l'empereur Théodose II y fit dresser une énorme croix en métal précieux, qu'on aperçoit, peu de temps après son érection, sur une mosaïque d'abside célèbre de Ste-Pudentienne, à Rome (fin IV^e s.) (fig. 5) ; et au IX^e siècle, à Constantinople, dans une illustration d'un psautier (Mont Athos, Pantocrator 61, fol. 140, pl. 21)²⁴ qui reprend le thème du sommet du Golgotha, mais lui superpose un petit

20. A. GRABAR, *Le reliquaire byzantin de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle*, dans *Karolorgische und Ottomische Kunst*, 1957 ; reproduction dans *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age I*, Paris, 1967, p. 127 et suiv., III, p. 113c.

21. H. SCHLUNK, *Die spätantike Kunst in Mitteleuropa* (Catalogue), note 53.

22. GRABAR, article cité ci-dessus, p. 282 et suiv.

23. *Ibid.*, p. 392, fig. 12 et 14. N. V. POKROVSKY, *Le Trésor ancien de la cathédrale de Ste-Sophie de Novgorod* (en russe), I, 1, St-Petersbourg, 1911.

24. GRABAR, *Les images des sanctuaires de Jérusalem*, dans *Cahiers Archéologiques* XV, 1965, fig. 9, p. 70-73. Suzy DUFRENNE, *L'illustration des psautiers grecs du*

ticulière — héritée des procédés de la fin de l'Antiquité — qui consiste à remplacer le trait par une multitude de très petites lettres), revêtue du costume militaire romain de la fin de l'Antiquité, rappelle de très près les personnages militaires qui décorent le bas de l'arc d'Éginhard. Elle ne s'en distingue que par un trait : au lieu de la lance, ce militaire porte un sceptre-croix. Ce détail s'explique naturellement par le fait que le portrait de l'empereur, ici, sert d'illustration à un

DEUXIÈME PARTIE DE L'ARTICLE SUR L'ARC D'ÉGINHARD.

Dans cette deuxième partie de mon essai sur l'arc d'Éginhard, je me propose de rappeler certaines œuvres d'art anciennes qui proclament également le triomphe de la croix, mais le font autrement, tout en la rattachant également à une architecture. À une exception près (mais on verra pourquoi j'introduis cette exception dans mon étude), cette architecture prend l'aspect d'un édifice de culte chrétien : la croix se dresse, non plus sur une architecture, qui était le symbole du triomphe de l'État Romain, mais sur un édifice qui symbolisait le triomphe de la croix-image de la foi chrétienne, c'est-à-dire symbole du salut de chaque chrétien. Dans cette catégorie de monuments, ce n'est plus la croix qui, par ses dimensions, l'emportait sur l'architecture qui lui servait de support, comme dans la pièce carolingienne, mais l'édifice qu'elle couronnait, c'est-à-dire le sanctuaire chrétien. Elle avait par rapport à cet édifice, les mêmes dimensions ou presque qu'une croix qui couronne une église normale, et j'aurais même à citer des exemples qui, tout au moins dans leur état présent, ne montrent plus cette croix de leur sommet (souvent brisée), ou qui n'en n'ont jamais eue, et qui pourtant s'apparentent, par leur signification, aux monuments qui

panégyrique de la croix. Pour le reste, on pourrait la reproduire telle quelle sur l'arc d'Éginhard et sur le tombeau de Metz, créés sous le même empereur et consacrés, eux aussi, à la gloire de la croix. C'est là la conclusion de notre essai : sous le règne d'un même souverain carolingien, on a réalisé trois œuvres qui témoignent de la dévotion particulière pour la croix triomphale et, pour le faire, on a fait appel à des modèles paléochrétiens d'époque constantinienne.

proclament le triomphe de la croix.

Les exemples les plus expressifs — et à la fois les plus simples — de cette formule iconographique sont des objets en bronze, datés du XII^e-XIII^e siècle et d'origine byzantine, qui étaient faits pour former le sommet des croix processionnelles : on les fixait à l'extrémité supérieure du bâton, couronné par une croix, qu'on portait dans les processions, ou qu'on fixait derrière la table d'autel. Je connais deux exemples de pièces de ce genre, l'un est à la Collection byzantine de Dumbarton Oaks, à Washington (fig. 9)²⁰, et l'autre au Musée archéologique (anc. Kaiser Friedrich Museum) de Berlin²¹. Or, les deux ont cette particularité que la croix proprement dite s'y dressait sur une imitation d'une petite église byzantine de l'époque, — édifice à plan carré, en croix inscrite dans ce carré et surmonté d'une coupole sur tambour ; le tout percé de trous qui imitent des fenêtres. Dans les deux cas, la croix qui surmonte ces petites églises est très grande par rapport à ces édifices. On a affaire, très nettement, à des symboles.

Cette disproportion n'existe plus sur un objet en argent, au trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle²². C'est encore une pièce d'orfèvrerie byzantine — que

20. A. GRABAR, *Le reliquaire byzantin de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle*, dans *Karolorgische und Ottomische Kunst*, 1957 ; reproduction dans *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age I*, Paris, 1967, p. 127 et suiv., III, p. 113c.

21. H. SCHLUNK, *Die spätantike Kunst in Mittelmeerraum* (Catalogue), note 53.

22. GRABAR, article cité ci-dessus, p. 282 et suiv.

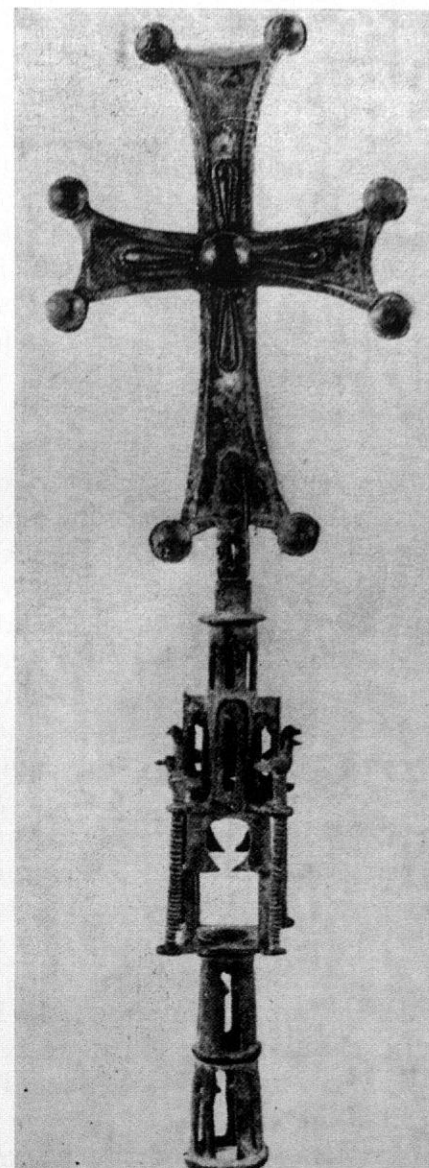


Fig. 9. — Washington. Dombarton Oaks. Croix de bronze.

des inscriptions permettent de dater approximativement du X^e ou du commencement du XI^e siècle, et qu'il est permis d'attribuer à un atelier d'Antioche (atelier grec qui a dû y exercer pendant la brève reconquête du Nord de la Syrie par les Byzantins, à cette époque). Il s'agit d'une boîte en argent garnie d'ornements niellés, à laquelle on a donné la forme d'une église carrée, avec abside et coupole côtelée sur un tambour éclairé par sept fenêtres. Cette boîte a fini par servir de reliquaire, mais elle a pu, à l'origine, avoir

23. *Ibid.*, p. 392, fig. 12 et 14. N. V. POKROVSKY, *Le Trésor ancien de la cathédrale de Ste-Sophie de Novgorod* (en russe), I, 1, St-Petersbourg, 1911.

une autre fonction (lanterne ?, v. *infra*). Mais ce qu'il faut que nous relevions surtout c'est le fait d'avoir ouvert sept fenêtres (au lieu de quatre, six ou huit, comme partout ailleurs). Cela laisse soupçonner des intentions symboliques chez l'orfèvre, et les inscriptions les précisent jusqu'à un certain point, en faisant comprendre que ce modèle d'église évoquait Sion, c'est-à-dire la Jérusalem idéale des Écritures. Sans avoir reçu de dimensions particulières, la croix qui couronne cette « Sion » rappelle que la Jérusalem future ou céleste est l'œuvre de la croix triomphante, ou du triomphe de la croix. Ici ce triomphe avait pour trophée le salut des croyants à travers l'Église. Le petit « reliquaire » d'Aix n'était pas seul de son espèce : des pèlerins de Constantinople, vers 1200, en ont admiré de magnifiques à Ste-Sophie qu'ils nommaient des « Sions », et le trésor de la cathédrale Ste-Sophie de Novgorod en conserve encore deux autres qu'on désigne également par le mot de « Sion »²³. Ce sont des boîtes en argent, richement décorées, qui ont les formes de rotondes et que surmonte une croix. Il s'agissait de « lanternes » qu'on portait lors des grandes processions rituelles. Mais ce qu'il convient de relever c'est la tradition, commune à Constantinople et à Novgorod, de désigner ces boîtes en forme de sanctuaires par le nom de Sion, car ce terme les rattachait manifestement à Jérusalem et, étant donné la croix qui les couronnait, au Golgotha.

Le Golgotha, on le sait, n'a jamais perdu de sa gloire, chez les pèlerins de tous les temps et de tous les pays. Vers 400, l'empereur Théodose II y fit dresser une énorme croix en métal précieux, qu'on aperçoit, peu de temps après son érection, sur une mosaïque d'abside célèbre de Ste-Pudentienne, à Rome (fin IV^e s.) (fig. 5) ; et au IX^e siècle, à Constantinople, dans une illustration d'un psautier (Mont Athos, Pantocrator 61, fol. 140, pl. 21)²⁴ qui reprend le thème du sommet du Golgotha, mais lui superpose un petit

24. GRABAR, *Les images des sanctuaires de Jérusalem*, dans *Cahiers Archéologiques* XV, 1965, fig. 9, p. 70-73. Suzy DUFRENNE, *L'illustration des psautiers grecs du*



Fig. 10. — Mont-Athos. Pantocrator 61. Miniature dans un psautier.

sanctuaire à plan cruciforme (plan fréquent parmi les *martyria* et autres sanctuaires de commémoration), sans oublier que cet édicule cruciforme s'élève sur l'emplacement du crucifiement, puisqu'il montre, au sein de la colline que cet édicule coiffe, le crâne d'Adam, — motif apocryphe qui d'ordinaire, apparaît sous les images narratives du crucifiement (fig. 10). La croix elle-même est absente. Elle a dû être placée à l'intérieur du petit martyrium cruciforme, en son centre, comme la croix-relique de la cathédrale

moyen âge. I, Paris, 1966, pl. 21, fig. 140. Dans mon article ci-dessus, je rappelle p. 72 que l'église Ste-Croix de Mzhēt, en Géorgie (VII^e s.) [qui est le sanctuaire le plus vénéré de ce pays] abritait, au milieu de la nef, une grande croix. Il s'agit peut-être d'une imitation de l'aménagement intérieur du sanctuaire de Jérusalem élevé sur le Golgotha qui a été représenté dans le psautier Pantocrator 61 dont il a été question tout à l'heure. L'architecture de l'église de Mzhēt a donné lieu à une bibliographie importante, en Géorgie; v. aussi GRABAR, *Martyrium*, p. 182-183, pl. IX, 3 : architecture et croix au centre de l'église. Sur la miniature du psautier, qui montre le « martyrium » fixé sur le Golgotha, la croix qui s'y dressait n'est pas visible, parce qu'elle était à l'intérieur de l'édifice qu'on montre de l'extérieur. Mais l'édifice lui-même est de plan cruciforme. Y. Christe, dans l'article cité note 10, identifie la colline de Golgotha

de Mzhēt, en Géorgie (VII^e s.)²⁵ qui s'inspire sûrement de ce qu'on voyait à Jérusalem. Un autre témoin à citer, à cet égard : l'image en marqueterie, probablement du VI^e siècle, qui occupe le milieu du mur d'entrée de la nef de Ste-Sophie de Constantinople²⁶, et qui montre la croix du Golgotha (cette croix est dressée à un niveau supérieur, puisqu'on y accède par des marches). Or cette croix est placée sous un ciborium ou à l'intérieur d'une architecture de luxe, et ne pourrait donc plus être vue du dehors. Je pense qu'il en était déjà ainsi lors de l'érection de cette croix du Golgotha par Théodose II, et que l'iconographe de l'abside de Ste-Pudentienne a fait abstraction, volontairement, des architectures, peut-être légères, qui l'entouraient, pour pouvoir réaliser sa fameuse composition du Christ et des apôtres réunis au pied de la croix.

Tout compte fait, en ce qui concerne les croix issues de celle du Golgotha et qui, elles aussi, avaient été rattachées parfois à une architecture de base, les croix de cette catégorie n'étaient pas moins « triomphales » que celle d'Éginhard, mais, comme je l'ai dit plus haut, elles mettaient l'accent sur la victoire de la foi et de l'Église chrétienne, au lieu de relever la victoire du christianisme dans l'État romain, puis carolingien.

C'est un autre développement encore du thème de la victoire de la croix — symbole du triomphe du salut qu'elle procure au fidèle, — que nous voulons rappeler, avant de finir cet essai. Je pense aux monuments funéraires chrétiens. Leur variété est grande, et si la victoire sur la mort, par la vertu de la croix, c'est-à-dire,

avec Sion. Il y aurait lieu de penser (v. ci-dessus) à une représentation de cette croix, telle qu'elle pouvait être vue à l'intérieur du « martyrium » cruciforme de Golgotha (celui qu'on voit dans le psautier Pantocrator 61), dans le célèbre tableau en marqueterie incrusté dans le revêtement de marbre du mur d'entrée, au-dessus de la porte principale, dans la nef de Ste-Sophie de Constantinople. C'est une croix en métal précieux, richement décorée, comme la croix de Ste-Pudentienne; elle se dresse au haut d'un escalier de quelques marches, et elle est placée sous un ciborium à rideaux. Souvent reproduite, par exemple : Heinz KÄHLER, *Die Hagia Sophia*, Berlin, 1967, pl. 63.

²⁵ GRABAR, *Martyrium* I, p. 182-183 avec bibliographie.

²⁶ V. note 24.

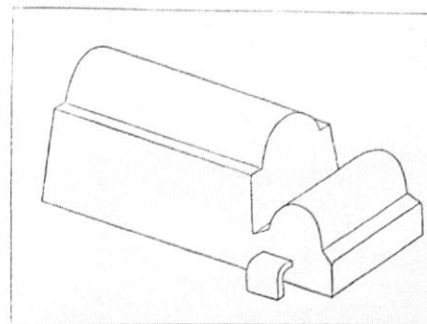


Fig. 11. — Nubie. Monument funéraire en forme d'église.

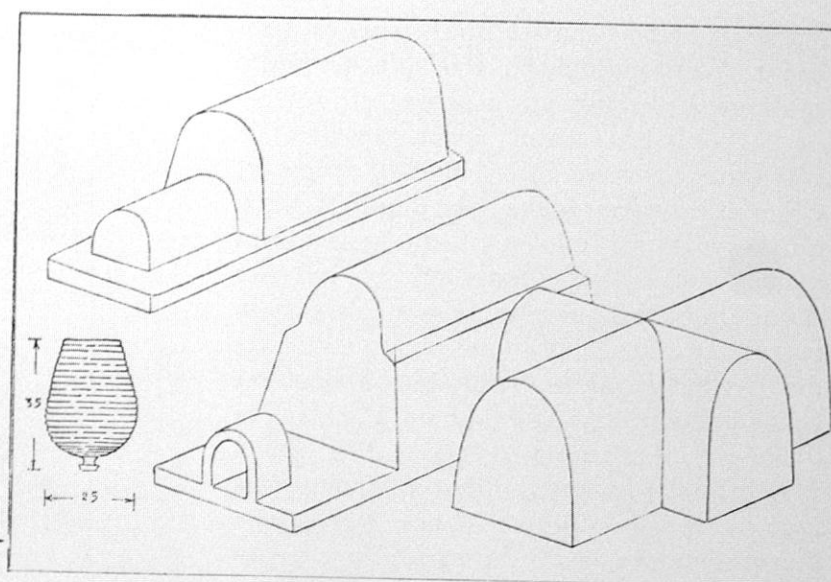


Fig. 12. — Nubie. Monument funéraire en forme d'église.

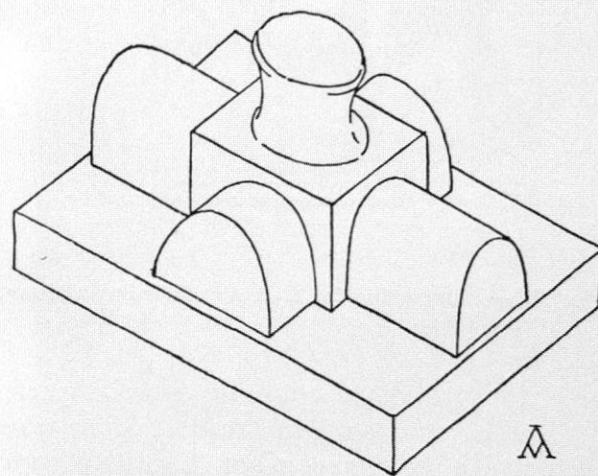


Fig. 13. — Nubie. Monument funéraire en forme d'église.

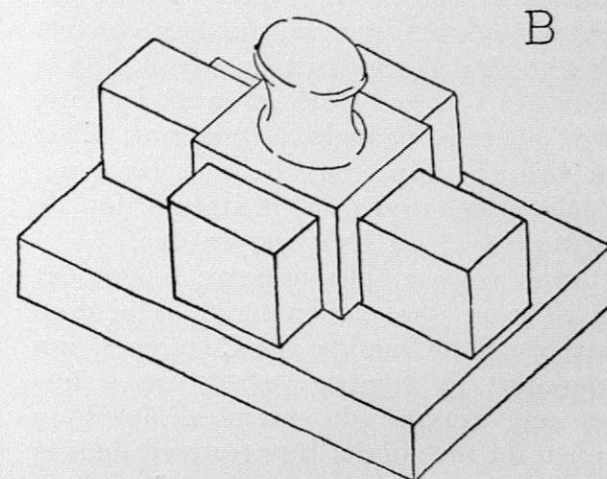


Fig. 14. — Nubie. Monument funéraire en forme d'église.

comme conséquence du triomphe de la croix sur la mort, est la pensée centrale de toute l'imagerie funéraire chrétienne, depuis les pauvres croix en bois qui s'écroulent sous le poids de la neige dans les cimetières villageois de l'extrême Nord russe, jusqu'aux mausolés les plus ambitieux des rois et des bourgeois les plus opulents de l'Europe Occidentale, c'est l'espoir de la survie grâce au triomphe de la croix qui les anime uniformément. Mais parmi les mille façons d'exprimer cette idée, nous ne relevons ici qu'une seule, celle qui nous ramène à la particularité des principaux monuments envisagés dans cet essai, à savoir aux monuments où la croix

est fixée sur une imitation d'architecture symbolique, avec cette extension, que quelques-uns des exemples de la série précédente nous ont fait connaître : des exemples où la croix elle-même n'est pas toujours mise en évidence et peut même manquer complètement et où c'était un édifice en réduction qui ramenait la pensée de tout fidèle à la victoire sur la mort qui — chacun le savait — devait être l'œuvre de la croix.

Les premiers monuments de cette catégorie, dans la série des stèles funéraires, remontent à la fin de l'Antiquité, sans que je sois en mesure de les dater avec précision. C'est Ugo Monneret de Villard qui

les avait fait connaître, mais sans en proposer la chronologie²⁷. Il s'agit de petits monuments réunis sur certains cimetières de la Nubie chrétienne, qui remplacent le sarcophage ou un tombeau de plan et d'élévation rapprochée que depuis l'Antiquité on place au-dessus du corps d'un défunt, tandis qu'ailleurs on se contente d'une dalle flanquée d'une croix, ou de la croix toute seule. Mais les aménagements des tombeaux de la Nubie chrétienne ont cette particularité qu'on leur a donné la forme de maquettes d'églises (fig. 11 à 14). L'intention est évidente, à cause des formes qu'on donne à ces imitations d'architectures, et de la variété des types d'églises contemporaines qu'on imitait. En effet, on y trouve des basiliques voûtées de berceau, qui dans certains cas sont complétées par un narthex couvert d'une voûte à berceau transversal. Il y a aussi des églises à plan en croix inscrite, avec et sans coupole à tambour. C'est un véritable répertoire de tous les types d'églises en usage, à l'extrême fin de l'antiquité et au haut moyen âge.

Après ces exemples nubiens, il convient de citer un tombeau impérial, celui d'un membre de la famille des Comnènes, qui remontait (le tombeau n'est connu que par une gravure du XVIII^e siècle)²⁸ au milieu du XII^e siècle. Il se trouvait dans la chapelle sépulcrale que les Comnènes s'étaient aménagée, dans le couvent du Pantocrator, à Constantinople, leur fondation²⁸. Ce tombeau avait la forme d'une église byzantine de la même époque, du type à plusieurs coupoles sur pendentifs : une coupole centrale et quatre coupoles aux angles de l'église (fig. 15). Deux autres coupoles encore, dont l'emplacement n'est pas clair, ont été ajoutées à ce groupe classique. L'auteur de la gravure ne s'était probablement pas rendu compte du lieu de leur emplacement, la sixième coupole aurait pu s'élever au-dessus de l'entrée, à moins que le narthex, s'il y en avait un,

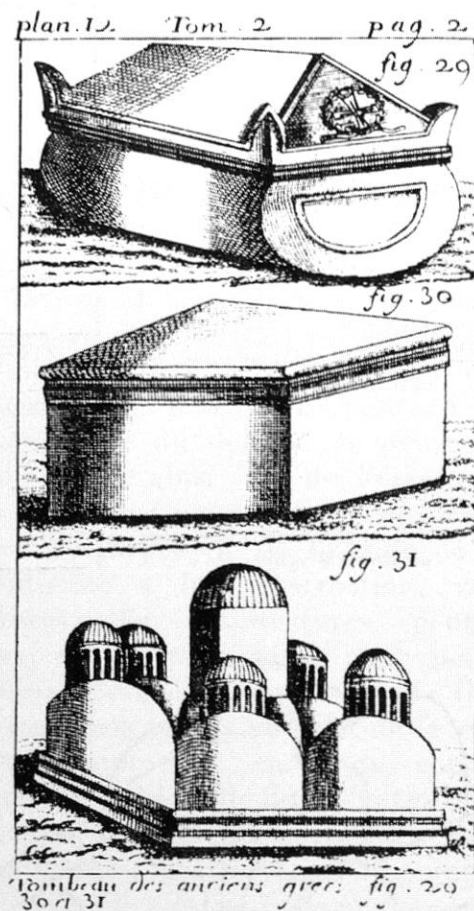


Fig. 15. — Constantinople. En bas, tombe impériale en forme d'église. (D'après une gravure ancienne).

ait supporté deux coupoles symétriques. Tout cela, sur la maquette de l'église que formait le tombeau d'un Comnène, au Pantocrator. Mais une chose est certaine : ce tombeau imitait avec soin et jusque dans les détails une église contemporaine.

Ce témoignage est précieux, parce qu'il est daté du XII^e siècle et qu'il atteste la présence de tombeaux de ce genre à Constantinople, et jusque dans l'un des sanctuaires les plus célèbres de la capitale. De là ce genre de tombeau-église a pu se répandre partout, dans l'Empire. Mais, sauf erreur de ma part, on ne l'a retrouvé jusqu'ici qu'en Crimée byzantine et en Arménie. En Crimée, c'est dans un cimetière grec près de Bahčisaraj (à l'intérieur de la presqu'île)²⁹ que plusieurs tombeaux

27. Ugo MONNERET DE VILLARD, *La Nubie Médiévale* I, Le Caire 1935, p. 114, fig. 96 (Qasr Ibrin), p. 136, fig. 118, p. 137, fig. 120.

28. C. MANGO dans *Dumbarton Oaks Papers* 16, 1962, p. 377-402, avec pl. (que nous reproduisons).

29. A. L. JAKOBSON, *Cherson médiévale* (XII^e-XIII^e s.) (en russe). Moscou-Léninegrad, 1950, p. 246, fig. 155, 156. Ces petits monuments funéraires sont mentionnés (sans étude) par A. FROLOW, *Reliquaires de la sainte croix*, p. 37. L'auteur a raison de nier tout rap-



Fig. 16. — Bahčisaraj (Crimée). Monument funéraire grec en forme d'église. (Phot. Jakobson).

sont surmontés de reproductions en miniatures d'églises byzantines caractéristiques : édifices de plan en croix inscrite, trois absides saillantes, coupole sur tambour (fig. 16, 17). A. L. Jakobson, qui les a publiées, a raison de parler d'imitations d'églises byzantines médiévales, mais, faute d'inscriptions, il n'a pas pu en préciser

port de ces pièces avec le culte de la croix. Nous reproduisons des exemples de ces stèles grecques de Crimée, en remerciant A. L. Jakobson de nous avoir trouvé les photographies reproduites.

30. A. L. Jakobson, *l. c.*, p. 247, fig. 157a et b. Deux stèles funéraires médiévales en forme d'église (une église en croix inscrite, et une basilique à coupole) au cimetière du village de Pamvadan, district d'Artik, Arménie



Fig. 17. — Bahčisaraj (Crimée). Monument funéraire grec en forme d'église. (Phot. Jakobson).

la date. Certaines de ces tombes seraient tardives. Le même auteur a eu le mérite de retrouver une autre série de petits monuments analogues, dans un cimetière d'Arménie, où les stèles-édicules sont des réductions fidèles d'églises arméniennes³⁰. Il s'agirait de monuments du XIII^e siècle (fig. 18, 19). Ce dernier pays nous montre un autre usage, qui consiste à remplacer la croix par une maquette d'église. En effet on retrouve ces maquettes au faite du toit de certaines églises arméniennes, là où l'on s'attendrait à trouver une croix (fig. 20, 21)³¹.

Tout compte fait, il s'agit d'un procédé qui ne semble pas avoir joui d'un succès considérable et universel, mais auquel on était revenu plus d'une fois, dans plusieurs pays chrétiens d'Orient, depuis la Nubie jusqu'en Crimée et en Arménie, en passant par Constantinople, et pendant une

soviétique. Nous reproduisons des exemples de ces stèles arméniennes, en remerciant Mme L. Zakarian de nous avoir trouvé les photographies reproduites, ainsi que Mlle S. Der Nnessian.

31. Voir les monographies publiées récemment par les soins de la Faculté d'architecture de l'École Polytechnique de Milan : n° 1. *Hakhapat*, pl. 14. — n° 4. *S. Thadei Vank*, fig. 5.



Fig. 18. — Pamvadan, district d'Artik (Arménie). Monument funéraire en forme d'église.



Fig. 19. — Pamvadan, district d'Artik (Arménie). Monument funéraire en forme d'église.

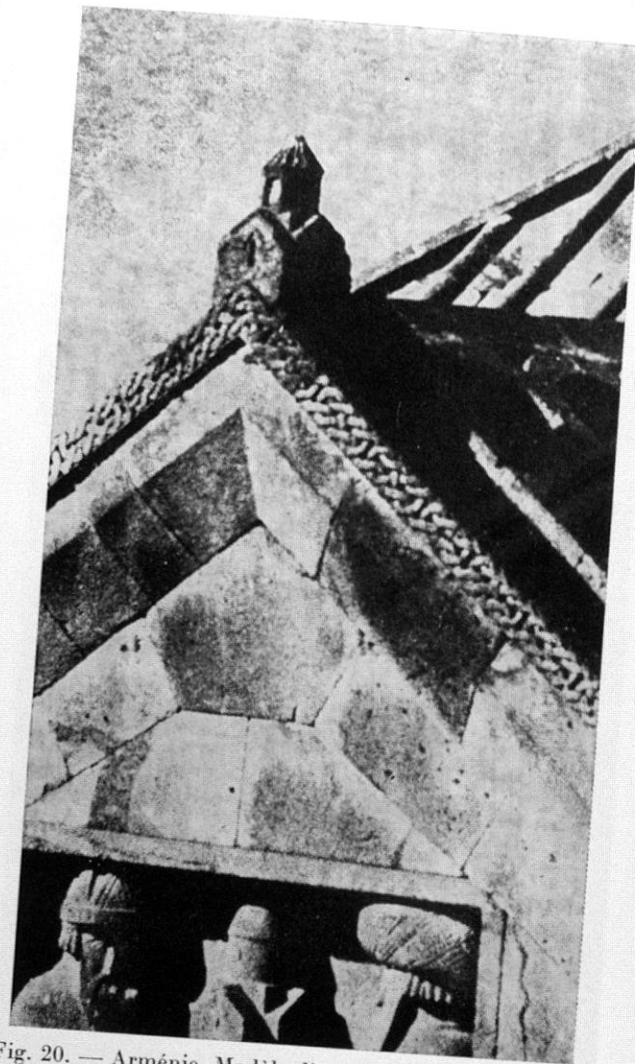


Fig. 20. — Arménie. Modèle d'une église sur le faite d'un toit.

très longue période, depuis la fin de l'Antiquité jusqu'à l'époque moderne. Le sanctuaire chrétien que, sous une forme ou une autre, on y imitait, remplaçait la croix qui, traditionnellement, surmonte le corps du défunt chrétien, en tant que rappel de la victoire de la croix sur la mort. Ce sanctuaire étant l'image idéale de Sion ou de Jérusalem céleste, lieu de séjour que la victoire de la croix a assuré aux fidèles du Christ.

On dirait donc, pour conclure, que le triomphe de la croix a pu être évoqué de plusieurs façons différentes, et de deux façons notamment, si on considère le soubassement ou socle sur lequel se dresse la croix victorieuse. En Occident, à l'époque de la *renovatio* des traditions romaines et impériales, sa victoire est célébrée à la façon romaine, en la plaçant sur un arc de



Fig. 21. — Arménie. Modèle d'une église sur le faite d'un toit (l'image ne représente que cet édicule symbolique).

triomphe, descendant lointain de l'arc de triomphe de Constantin qui commémorait sa victoire acquise après la vision de la croix accompagnée des mots « tu vaincras en ce signe ». En Orient, on met l'accent sur un autre côté du même triomphe de la croix : non pas le triomphe qui convertit au christianisme l'Empire romain, mais le triomphe sur le paganisme et le judaïsme, avec la fondation de l'Église universelle, avec sa capitale idéale de Jérusalem-Sion et la victoire sur la mort de tous les fidèles. Pour évoquer cette victoire, on dresse la croix sur un modèle d'un sanctuaire chrétien qui est une évocation de cette Sion idéale — œuvre de la croix triomphante.

André GRABAR.

Paris.

THE SOUTHEASTERN BORDER OF CAROLINGIAN ARCHITECTURE

par Vladimir GVOZDANOVIĆ

In order to discuss the frontiers of a certain style, one should first of all define one's concept of the given style in, or close to, the center that generated it. A lengthy discussion of what Carolingian architecture is would far surpass the scope of this paper. Nevertheless, a few criteria should be established, if one hopes that the reader might follow the thrust of the argument. It seems to us that Carolingian architecture, as represented by its major monuments, should be seen as both traditionalist and innovative. It revived the form of the Early Christian basilica and the Early Christian (or Early Byzantine) centralized building¹. The popularity in this latter area of the Palatine Chapel at Aachen (796-804) resulted in numerous imitations in the centuries to come, and the same model has been singled out, convincingly in our opinion, as the source of the surprising popularity of small-scale centralized buildings in both Pre-Romanesque and Romanesque Eastern Europe².

In the area of innovation, the Carolingian architect remodelled the old basilical scheme by placing the basilical nave in between two monumental accents — the westwork and the eastern transept, both emphasized by a tower or a group of towers. St. Riquier at Centula (799) is a

fine example of such Carolingian bi-polar church. By monumentalization of the western facade, through the introduction of the westwork, the Carolingian architect has made an invaluable contribution to the history of medieval architecture and the westwork may be considered the most significant architectural innovation of the Carolingian era³. We have to insist on this architectural form since, as we are going to demonstrate, it is the appearance of the westwork that will make it possible to establish what this study has as its goal: the southeastern border of dissemination of Carolingian forms in architecture.

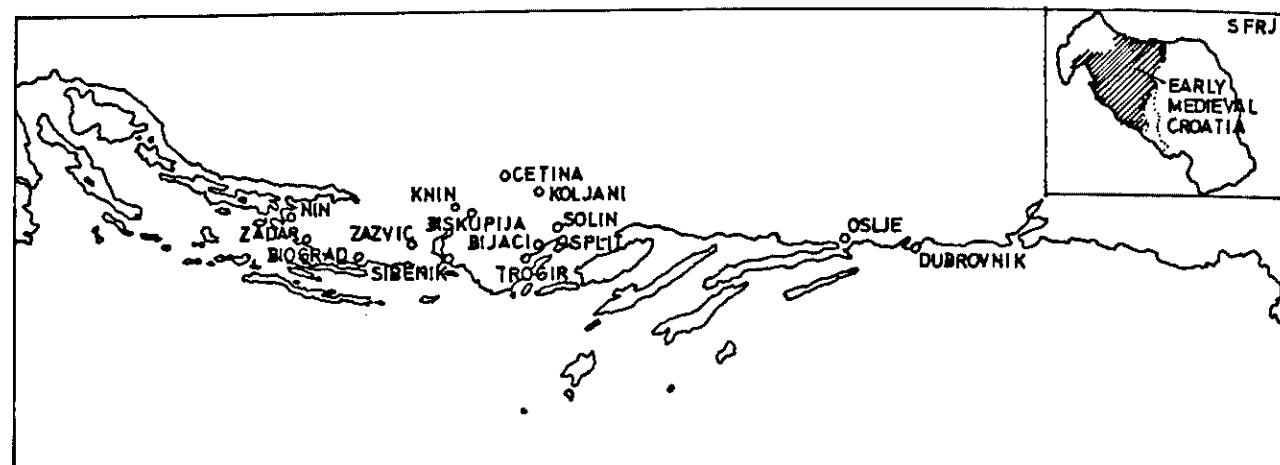
The area we are interested in is that of the Eastern Adriatic, the time, ninth through eleventh century. Eastern Adriatic between c. 800 and c. 1100 means mostly the territory of the early medieval kingdom of Croatia, or, in present-day geopolitical terms, the coastal, Dalmatian, part of the Socialist Republic of Croatia within Yugoslavia. The coastal zone in fact coincided with the center of the kingdom — the early medieval capitals of the country, the cities of Nin, Biograd and Knin are at or close to the coast and the royal domain stretched through northern and central Dalmatia, around the cities of Zadar and Split which in the ninth and

1. Richard KRAUTHEIMER, *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*, New York, 1969, pp. 203-256.

2. Veronica GERVERS-MOLNAR, *A Kozepkori Magyarorszag Rotundai*, Budapest, 1972, p. 85. Pierre FRANKCASTEL, *Frontières du Gothique*, Paris, 1970, pp. 151-152.

3. Carol HEITZ, *Les recherches sur les rapports entre*

l'architecture et la liturgie à l'époque carolingienne, Paris, 1963, *passim*. Also KRAUTHEIMER, *op. cit.*, pp. 226-229. The significance of the westworks has been summarized most recently by Hans E. KUBACH, *Romanesque Architecture*, New York, 1975, p. 27 ff. We will revert later to a number of problems involving the westworks and list further bibliography.



Map.

tenth century still recognized the sovereignty of the Emperor in Constantinople⁴.

For a period of time, between c.800 — the date of their conversion to Christianity by Frankish missionaries — and c.870, the Croatian rulers (Dukes, until 925 when they assumed the royal title), recognized Frankish overlordship. The impact of Frankish civilization must have been considerable. The Croatian court was organized along Frankish lines with *maior domus*, Croatian "Ded" as its head, *missi dominici* accomplished the King's commissions in the provinces⁵. Spurs and swords found in early Croatian tombs are either Frankish imports or local works imitating Frankish models⁶. Judging from a relief in the baptistery of Split (fig. 14), the King wore a Frankish costume and a crown of Carolingian type⁷. In the sphere of intellectual life,

one should mention the presence of the famous Saxon theologian Gottchalk at the court of Duke Trpimir (845-864). It may have been Gottchalk who persuaded the Duke to invite Benedictine monks to Croatia in 852⁸.

The architectural remains of the early Croatian period, c.800 — c.1100, are surprisingly rich and there are on record more than one hundred buildings in various state of preservation. These buildings have often been a subject of long and sometimes rather heated debates for over 100 years, yet one still suffers from the lack of a "catalogue raisonné" of the Pre-Romanesque architecture in Croatia and there is still room for further studies in terms of classification, history of development and the relationship of early Croatian architecture to other groups of early medieval monuments⁹. However, a number of things have been established

and is closely connected with the activity of Lujo Marun, Abbot of the Franciscan monastery at Knin, founder of the Croatian Archeological Society and of the Museum of Croatian Archeological Monuments, once in Knin, now in Split. See Stipe GUNJACA, "Rad osnivača Muzeja Hrvatskih Arheoloških Spomenika i utemeljitelja Starohrvatske Prosvjete, Fra Luje Maruna", *Starohrvatska prosvjeta*, 3rd ser., VI, 1958, pp. 7-28. As major contributions to the study of early Croatian architecture one can list: Josef Strzygowski, *Starohrvatska umjetnost*, Zagreb, 1927, republished as *Altösterreichische Kunst*, Augsburg, 1929; Ljubo KARAMAN, *Iz kolijevke hrvatske prošlosti*, Zagreb, 1930; Ejnar DYGGE, *History of Salonitan Christianity*, Oslo, 1951, chapter five; Milan PRELOG, "Između Antike i Romanike", *Peristil*, I, 1954, pp. 1-13. The only attempt at collecting a "catalogue raisonné" is the catalogue part of my unpublished doctoral dissertation, "Pre-Romanesque and Early Romanesque Architecture in Croatia", Cornell University, 1972.

4. On the early medieval history of the area see Nada KLAIC, *Povijest Hrvata u ranom srednjem vijeku*, Zagreb, 1971.

5. Ferdo SISIC, *Pregled povijesti hrvatskog naroda*, 3rd edition, Zagreb, 1962, p. 151.

6. Ljubo KARAMAN, *Iz kolijevke hrvatske prošlosti*, Zagreb, 1930, pp. 124-125. Zdenko VINSKI, "Zur Roentgenuntersuchung Frühmittelalterlicher Schwerter", *Vesnik Vojnog Muzeja*, XI-XII, 1966, pp. 70-88.

7. KARAMAN, *op. cit.*, pp. 114-115. An identical crown is worn by the Doclean King on the wall painting from St. Mihajlo at Ston (c. 1100). Doclea was another early Slavic state in the Eastern Adriatic, roughly on the territory of Montenegro. See also, Mihovil ABRA-MIĆ, "Jedan doprinos pitanju oblika hrvatske krune", *Sisicev Zbornik*, Zagreb, 1929, pp. 1-13.

8. LOVRE KATIC, *Saksonac Gottschalk na dvoru kneza Trpimira*, Zagreb, 1932.

9. The beginning of interest in early medieval art dates back to the second half of the nineteenth century

with a considerable degree of accuracy. The majority, c. 75 % of the buildings are rooted in local, Roman, Early Christian or Early Byzantine tradition. One finds within this group various polyconchal, cruciform or rounded buildings, small-scale aisleless buildings, often vaulted and, sometimes, provided with a miniature dome, buildings in the tradition of Early Christian basilica, and, especially in Dalmatian cities under Byzantine control, small-scale centralized buildings which could possibly be explained as local variants of contemporary Byzantine forms such as the inscribed cross church¹⁰.

A small group of eleventh century churches indicates a desire for a radical reinterpretation of the tradition. These buildings characterized by growing logic and clarity of structure, tendency for closer relating of the interior and exterior, spatial continuity and improved masonry technique can be seen as a local variant of Early Romanesque architecture¹¹.

Finally, there is still another small group of monuments. Those buildings, which in our opinion, combine the local tradition with the innovations current in the contemporary architecture of the Carolingian West, are the main concern of this article¹².

The architects which turned for inspiration in that direction seem to have been working for the uppermost strata of the society. The result of their endeavors was a select group of monuments in most cases commissioned or built for the ruler himself, or the highest among his officers. St. Marta at Bijaci near Split was the court chapel of one of the royal estates; the church at Crkvina in Biskupija near

Knin a royal mausoleum; the aisled church discovered at Biograd was most probably the cathedral of one of the favorite royal residences; the Savior's church at Cetina in the Dalmatian Highlands was commissioned by Count Gastica, royal administrator of the County of Cetina; the aisled church at Zazvic near Sibenik was probably in some way connected to the powerful Subic family. St. Cecilija in Biskupija near Knin may have also been in some way related to the dynasty, since one of the kings, Dimitri Zvonimir (1075 ?-1088) chose to hold an assembly at the church, an assembly which cost him his life.

The earliest monument of the whole group is probably St. Marta at Bijaci (fig. 7). The duke had his court there already in 852, while the church itself is recorded in 892. It is reasonable to assume that the church existed in 852. The court must have existed in Bijaci some time before 852, and the church may date back to the period of initial Christianization around 800, since one may postulate that a ruler's estate would have had a church at the earliest possible date¹³.

The building, now in ruins, has been erected on the site of an Early Christian aisled church with a rounded apse and a polygonal baptistery at the southern flank. The ninth century church consists of an aisled nave with a rectangular apse and a bulky western tower. The tower is accessible from the west and the south, the latter entrance possibly reserved for the ruler as the court itself may have been on that side. In addition, there was probably a gallery on the second story reserved for the ruler and his retinue¹⁴.

making any firm statements about the possible models of St. Donat. For this reason, it is advisable to leave the Zaratine rotunda out of discussion.

Mr. Tomislav MARASOVIĆ ("Carolingian Influence in Early Medieval Architecture in Dalmatia", *Actes du XIX^e Congrès d'Histoire de l'Art*, Paris, 1958, pp. 117-121) has noticed a possible link between Carolingian forms and the early Croatian buildings with westworks. The author would like to acknowledge his full indebtedness to this pathfinding study of Dr. Marasovic.

13. Marko KOSTRENCIĆ, et als, eds., *Codex Diplomaticus Regni Croatiae, Dalmatiae ac Slavoniae*, Zagreb, 1968, pp. 4-6, 23-24.

14. Since the appearance of the western tower, or westwork, is a constant feature of the buildings of the

10. The reader is referred to my study "The Beginnings of the Romanesque Architecture in Croatia", in press by the *Journal of Croatian Studies*.

11. See note ten.

12. Also see note ten. The first to recognize the possibility of Carolingian influence in Early Medieval Croatia was Ljubo KARAMAN (*op. cit.*, pp. 59-62). Karaman based his opinion on the two-story rotunda of St. Donat in Zadar; however, recent investigations have shown that the building was constructed in two campaigns, possibly as many as fifty years apart (in the late eighth and early ninth century) which weakens Karaman's argument. The results of the research conducted by Professor Ivo Petricoli have not yet been published and one should await the publication before

The nave was separated from the aisles by two pairs of rectangular piers probably supporting a continuous barrel vault. That the vaults indeed existed is indicated by crude but strong buttresses added at the southeastern and southwestern corner of the church in the late Middle Ages to secure the vaulting construction that threatened to collapse; the lack of any wall articulation seems to favor a continuous vaulting system. The thickness of the walls (70 centimeters for a fourteen meters long church) is another argument for the existence of the vaults.

St. Marta displays certain local features such as the archaic basilical plan with only one apse, the predominance of the straight lines found surprisingly often in early Croatian buildings, and the use of piers¹⁵. Yet, the columns of the earlier church must have been available on the spot, for their bases have been discovered underneath the floor of the Pre-Romanesque building¹⁶. The west-

"royal" group, a brief consideration of the problem of the function of the westwork is definitely indicated. Although it appears that the westwork is not conceived of as a *Kaiserkirche*, at least not from the outset, the terrestrial ruler soon found his way into the iconography of western massifs. As demonstrated by Carol Heitz, the westwork seems to have been originally reserved for the liturgy commemorating and glorifying the Savior and His Resurrection. The climactic liturgical events of the year, the celebrations of Christmas and Easter, took place in the westwork. The model that inspired the combination of the western massif (essentially a centralized structure) and a longitudinal church body, seems to have been the complex at the Holy Sepulchre at Jerusalem. See, HEITZ, *op. cit.*, pp. 77 ff, 91 ff, 102-106 ff, 121 ff.

As opposed to this thesis, the German scholars maintain that the westwork is primarily a *Kaiserkirche*, so that the frequent dedication of the westwork to the Savior is a consequence of the merging of the cults of the Savior and the Emperor. These contentions, however, do not seem to be mutually exclusive. Heitz allows for the role of the ruler in the westwork iconography but considers it of secondary importance, while the German thesis recognizes the importance of the liturgy of the Savior, emphasizing that the celebration of the Redeemer is inseparably intertwined with the Imperial cult.

See in particular, Alois Fuchs, "Entstehung und Zweckbestimmung der Westwerke", *Westfälische Zeitschrift*, C, 1950, pp. 227, 253-255, 269-274. Also, FUCHS, "Zur Problem der Westwerke", *Karolingische und Ottonische Kunst*, Wiesbaden, 1957, pp. 109-117.

Heitz's reasoning seems to be valid and applicable as far as the central lands of the Carolingian Empire are concerned, but in the borderlands of the western world, the secondary ramifications seem to have had more prominence. The westwork is reserved for a person of distinction; or it may have served as a burial chamber or as a real fortress, defending the entrance to the church.

work, although not in bond with the west facade, is probably of the same date as the rest, as there is no apparent difference in masonry.

Some of the elements present in Bijaci reappear, on a more monumental scale, in the church at Crkvina in Biskupija (fig. 1), probably dedicated to St. Mary and St. Stephen¹⁷. The excavations have revealed a complex consisting of an aisled church with a flat chevet. The church body is preceded by an aisled two-story western massif and a transversal porch. The group of buildings to the north of the church, arranged around a rectangular courtyard, has been identified as a monastery. The westwork, surprisingly enough, is not in bond with the walls of the church, but with those of the monastic buildings. The masonry is the same, however, and one may assume that all the parts came into being in a fairly close succession.

The rooms on each side of the ground floor passage of the westwork served as

Defensive function was hinted at by Effman who, otherwise, maintained that the westwork was an adaptation of the western choir raised above the ground to better accommodate the church entrance. See Wilhelm EFFMAN, *Centula*, Münster, 1912; the idea of the defensive function was further developed by Stengel. See Edmund E. STENGEL, "Über Ursprung, Zweck und Bedeutung der Karolingischen Westwerke", *Festschrift Adolf Hofmeister*, Greifswald, 1956, pp. 283-311. The Croatian westwork is no exception. As we shall see, there is enough evidence to demonstrate that the upper story often contained a gallery reserved for a person of distinction, while the ground floor served as a burial chamber. The latter brings to one's mind the Pantheums of Asturia and the custom of planting the tombs at the entrance to the church, going back, in Christian architecture, possibly as far as the Constantinian period. See Richard KRAUTHMEIER, *op. cit.*, pp. 27-34. For numerous examples, André GRABAR, *Martyrium*, 2 vols., I, part five, chapter five.

15. Enclosing curvilinear spatial units within rectilinear shell is a feature found in at least 37 early Croatian buildings.

16. The form of the support can be established, with reasonable certainty in 21 early Croatian buildings. Seven use piers; fourteen use columns. Ten buildings using columns are on the territory which used to recognize Byzantine overlordship (cities of Zadar, Trogir, Split, Dubrovnik; islands of Osor, Krk and Rab). The other four are found in either Croatian coastal cities (Nin, Biograd) or close to the Byzantine enclaves. Six buildings using piers are found outside the cities, on the territory of early Croatian state. Five of them belong to the group under consideration, whereas the sixth, St. Mary in Solin, is not unrelated to the group. The only building using piers on Byzantine territory is the crypt of St. Peter in Dubrovnik.

17. Stipe GUNJACA, "Revizija iskopina u Biskupiji", *Ljetopis Jugoslavenske Akademije*, LVII, 1956, pp. 9-50.

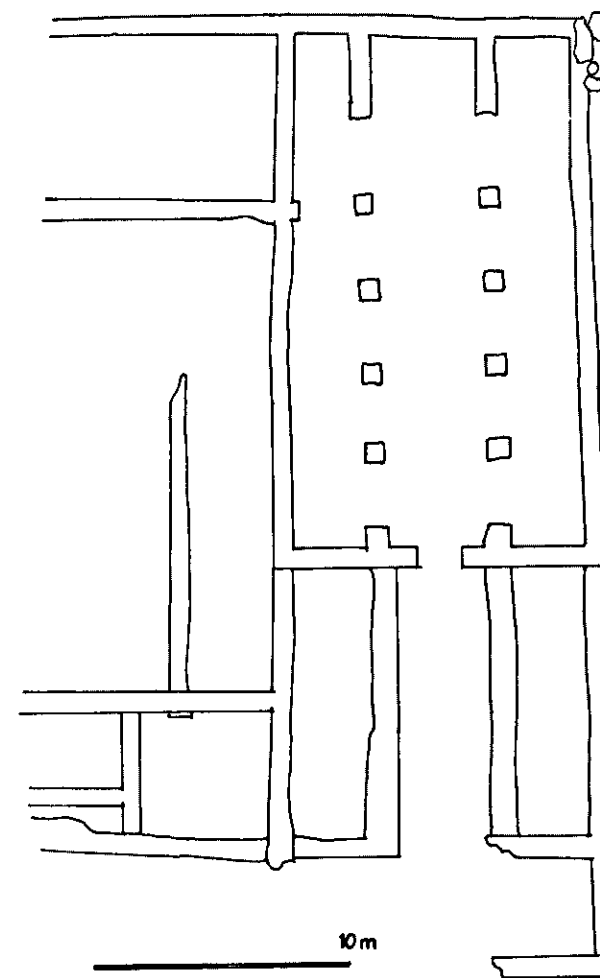


Fig. 1. — Biskupija. Crkvina (groundplan).

funerary chambers, containing sarcophagi reassembled from ancient fragments. A nobleman was buried in the northern chamber, a lady in the southern one. Another tomb was discovered underneath the lady's sarcophagus and still another one at the western end of the southern aisle. Each contained a body of a boy. The quality of the spurs, earrings, and the

18. Luj MARUN, "O najznamenitijim starohrvatskim grobovima na groblju otkrivene biskupske bazi-like Sv. Marije u Biskupiji", *Starohrvatska prosvjeta*, IV, 1898, pp. 113-118. There are several historical considerations which may help establish the identity of the person buried at Crkvina. The collateral branch of the royal Trpimirović family is known to have had its possessions in the Highlands. One of the members of the collateral branch, Branimir, ruled the country from 878 to 892. He left no heirs (in the tombs of the two boys at Crkvina, we have the material evidence that the nobleman buried there was predeceased by his sons) and the main branch reverted to the throne (see also, Sisic, *op. cit.*, pp. 113-117).

Judging from the fragmentary inscription, the church was dedicated to St. Mary and St. Stephen, and the mausoleum churches of the main branch of the royal family, at the Island in Solin, were dedicated to the same

scraps of clothing discovered within the tombs indicates a very high, probably royal status of their occupants¹⁸. A coin of Basil I has been found in the nobleman's sarcophagus. The Croatian rulers did not mint their own money, but used Byzantine coinage. The burial thus must have occurred between 867 and 900, after which date the money of Basil I (867-886) would have probably been considered obsolete.

The second story of the westwork was accessible only from the monastery by the means of a staircase. It may have served as a ruler's gallery as he may have used some of the monastic premises as his quarters according to Carolingian practice¹⁹. Since the walls between the funerary chambers and the passage are inordinately thick, one is led to assume that they supported some kind of a roof projection above the central part of the westwork. Judging from the amount of tufa recovered in the course of excavations, the ground floor of the westwork, and the church itself, were vaulted²⁰. The vaults would have been supported by rectangular piers, and the lack of any articulation favors a continuous barrel-vault, possibly merging directly with the wall surfaces. There had probably been a uniform gable roof lying directly on the vaults, a practice well known from the Mediterranean area²¹.

Once again one discerns a blend of local and innovative elements. The plan with a flat chevet is a local feature, but the complete vaulting of the church, and the developed form of the westwork apparently

Saints. Also, from another fragmentary inscription, we learn that the Crkvina church was constructed by a "dux gloriosus" and "praeclarus", most probably the ruler himself. It seems probable that Branimir wanted to build a mausoleum church for the members of his family on the territory under his direct control. This may narrow the dating of the church to the period of Branimir's reign.

19. FUCHS, "Entstehung und Zweckbestimmung der Westwerke", p. 55.

20. GUNJACA, *op. cit.*, in note seventeen, *passim*.

21. A uniform gable roof lying directly on top of the vaults seems to have been a popular device in some other Mediterranean countries such as Catalonia, Macedonia, and Greece. For Catalonia see Jose PUIG I CADAFALCH, *Le premier art roman*, Paris, 1928, p. 67 ff. For Greece and Macedonia, Gabriel MILLET, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris, 1916, p. 40 ff.

combining the functions of a royal lodge and a mausoleum, is innovative.

The choice of the Virgin and St. Stephen as the patrons of the royal mausoleum deserves a comment. The Virgin is often associated with royal foundations, as witnessed by the dedication of the chapel at Aachen, or by Her prominent position in the *Laudes Regiae*. St. Stephen can also be considered a Saint of the court. His name appears in the *Laudes*; the court and coronation church of the Byzantine Emperors was dedicated to him, and the greatest treasury of the Palatine Chapel was a relic of the Saint²². Croatia, as already stated, recognized Frankish overlordship during the period from 800 to about 870, and had a common border with the Byzantine enclaves in Dalmatia. Dedication of the royal mausoleum to the Virgin and St. Stephen, then, does not seem surprising at all.

Feeble traces of another, possibly ninth century, church have been discovered at Koljani (fig. 8); only the western portions of the buildings had been investigated before a total devastation of the site. The church was apparently an aisled building, with extremely narrow aisles, the nave preceded by a bulky western tower. As in the case of Bijaci and Crkvina, there is no articulation of the walls²³.

Another group of churches (fig. 5, 12, 13), best represented by St. Spas, the Savior's Church, at Cetina, may be tentatively ascribed to the second half of the ninth and to the tenth century. St. Spas, the only at least partially preserved building of the entire group under consideration, is an aisleless structure with a triconch presbytery (replaced in the Late Medieval period by a square chancel) and a two-story westwork preceded by a five-story, tapering tower. The presby-

tery was separated from the nave by a choir-screen, the fragments of which bear an inscription corroborating the traditional dedication to Christ, and reveal the name of the founder, Count Gastica, who built the church in honor of the Savior²⁴. The church probably served as the religious center of the County of Cetina; the huge early medieval necropolis around the church indicates that this was the central burial place of the people of the County, both noble and common.

The church was vaulted, a fact confirmed by the presence of five pairs of strong, projecting, rounded buttresses, and by the amount of the tufa, recovered in the course of the investigations (which sufficed to cover the whole floor of the church). The first pair of the buttresses leans diagonally against the corners of the westwork, the second reinforces the wall separating the westwork from the nave, the next two pairs support the nave walls, while the last one supports the lateral apses. There are also buttress-like thickenings between the lateral apses and the main one.

The central ground floor chamber of the westwork is covered by a groin vault, the lateral ones by barrel-vaults. The vaults support a gallery accessible by the means of a staircase approaching from the north, and landing on a platform in front of the entrance on the west side of the second story of the tower. The platform surmounted a porch now completely in ruins. The staircase issued from a building to the north of the church, the traces of which are so meagre that its function and form could not be established. The gallery communicated visually with the nave by the means of three roundheaded openings, the central one taller than the other two, and enframed by pilaster-strips.

22. One can quote from the *Laudes* sung to Charlemagne at St. Riquier and recorded in the Gallican Psalter from St. Riquier (Paris, Bibl. Nat., Lat. 13159). See Hertz, *op. cit.*, p. 158 ff. Also, Ernst Kantorowicz, "Ivories and Litanies", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V, 1942, pp. 65-81.

23. Frano Radoš, "Ostanci starinske crkve i groblja u Gornjim Koljanima kod Vrlike", *Starohrvatska prosvjeta*, V, 1900, pp. 107-122.

24. The inscription in half-uncial script runs as fol-

lows: AD ONOREM DOM(ini) N(ostri) IHU XPI EGO GASTICA HUPPANUS D(onavi?)... I ET ANIME MEE AT MATRIS MEE NOMINE NEMIRA E FILIIS MEIS NOMINE... The half-uncial script seems to have died out in Croatia before the eleventh century but this has not been definitely proven. See Stipe Gunjaca, "Rad Muzeja Hrvatskih Starina u godini 1952", *Starohrvatska prosvjeta*, 3rd ser., IV, 1955, pp. 227-228.

This was possibly the place reserved for the Count when he participated in the services. Both nave and the westwork were covered by a uniform gable roof, and except for the tower, the westwork remained indistinguishable from the outside.

The date of the church is unfortunately unknown, but there is a series of indications helping to establish an approximate dating. The dedication to the Savior favors a ninth or tenth century date, recalling the original or primary iconographic content of the westworks²⁵. The County of Cetina is known to have existed as an administrative unit in the tenth century, if not earlier²⁶. The plan of the church, with the triconch presbytery, can be explained as a transitional form between the complex, centralized Pre-Romanesque solutions in general so popular with early Croatian architects, and larger, basilical structures of the eleventh century, to be discussed in a few moments. The nave of St. Spas is about two meters wider than the nave of the church at Crkvina (Crkvina is only about twenty kilometers to the west of Cetina); at Crkvina the thrust of the nave vaults was compensated for by the aisles which acted as buttresses. The function of the aisles, in case of St. Spas, is taken over by the rounded buttresses. Structurally, St. Spas appears more daring. Also, in terms of the articulation of masses, the Cetina church seems to be a departure from the simple, box-like form of the ninth century buildings such as Crkvina or St. Marta at Bijaci. While at Crkvina the only accent was the projection above the roof of the westwork, at Cetina a special attention was paid to the plastic emphasis of the two most important sections of the church, the western end and the presbytery. The walls themselves have been articulated by the rounded buttresses which, at the same time, have the important structural role of strengthening the walls and lending

25. See above, note fourteen.

26. Constantine PORPHYROGENITUS, *De administrando imperio*, Gyula MORAVCSIK, ed., R. J. H. Jenkins, transl., Budapest, 1949, pp. 144-145.

more support to the vaulting system. The external approach to the gallery is the one element that recalls Crkvina, whereas the earliest known internal staircase appears in the westwork of St. Marija on the Island in Solin, the westwork having been completed not long before 976²⁷. All these arguments suggest that the Savior's church may post-date Crkvina, but pre-date the constructions of the second half of the tenth century; thus its construction can probably be assigned to the last decades of the ninth or the first decades of the tenth century.

The ruins of the church at Lopuska Glavica in Biskupija (fig. 2) show a plan almost completely analogous to that of St. Spas. It is an aisleless church with a triconch presbytery, the main and northern apse being rounded, the southern one square. There is a tower in front of the square. There is a tower in front of the whole width of the western facade making it necessary to reinforce the western part of the church by four pairs of rounded

27. The building, which does not seem to properly belong to the group of buildings under discussion, and which was completed before the burial of Queen Jelena († 976) will be considered later.

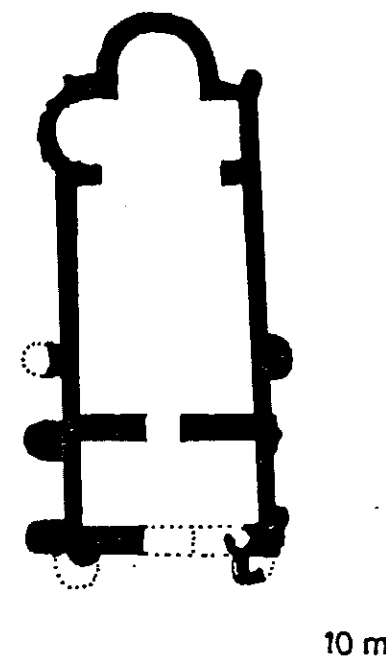


Fig. 2. — Biskupija. Lopuska Glavica (groundplan).

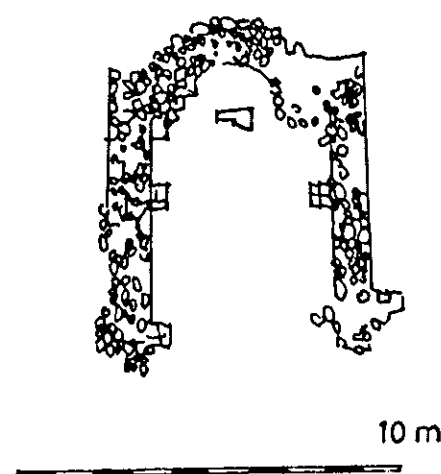


Fig. 3. — Biskupija, Bukurovica Podvornice (groundplan).

buttresses. There are no diagonal buttresses, as at the Savior's, a structural archaism which may indicate a somewhat earlier date²⁸.

Traces of another church (fig. 3) with rounded buttresses have been discovered at Bukurovica Podvornice, also in Biskupija. It is known to have been an aisleless building with a rounded apse, but the form of the western end remains unfortunately unknown. The nave was covered by vaults, the existence of which is suggested by pilasters on the internal faces of the walls apparently carrying transverse arches, and the quantity of the tufa recovered during the excavations. The walls were reinforced from without by rounded buttresses²⁹.

The forms under consideration continued well into the eleventh century when they were applied on a more monumental scale. Here we are primarily referring to the Cathedral of Biograd and St. Cecilija in Biskupija, both aisled, triapsidal churches with a westwork and rounded buttresses. St. Cecilija (fig. 4) now completely in ruins, is the most interesting monument of the whole group and should be discussed first. It was a spacious aisled building, the nave being separated from the aisles by three pairs of cruciform piers. The church possessed a westwork with a tower in front of it. There was an inner

28. Stipe GUNJACA, "Starohrvatska crkva i groblje na Lopuskoj Glavici u Biskupiji", *Starohrvatska prosvjeta*, 3rd ser., III, 1954, pp. 7-30.

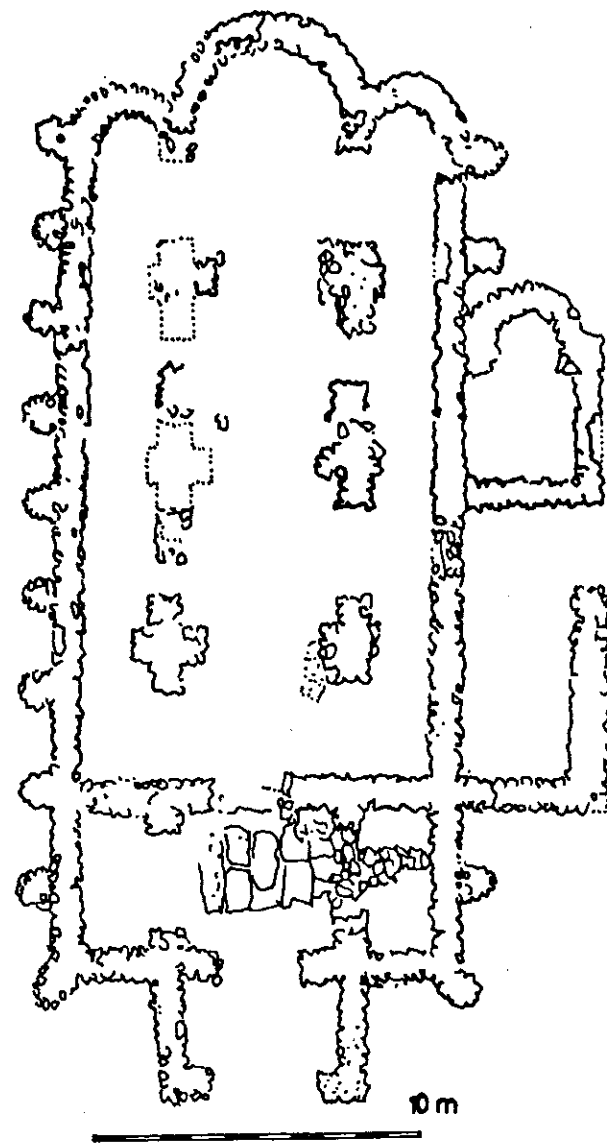


Fig. 4. — Biskupija, St. Cecilija (groundplan).

communication with the westwork gallery managed in the southern chamber of the tripartite ground floor. The walls were strengthened by a series of rounded buttresses. Along the southern flank stood two annexes: an open porch, and a small chapel with an apse pointing to the east.

The quantity of the tufa recovered on the site, and the thickness of the walls, indicates that the church was vaulted. In spite of the presence of cruciform piers, the church was probably covered by barrel-vaults on transverse arches, since the

29. Stipe GUNJACA, "Četvrta starohrvatska crkva u Biskupiji kod Knina i groblje oko nje", *Starohrvatska prosvjeta*, 3rd ser., II, 1952, pp. 57-80.

unequal size of the nave bays would not suit a groin vault solution³⁰.

Because the site is not even properly levelled, one may conclude that the church was constructed in a hurry. The construction was probably started at the southeastern corner where the buttress, perpendicular to the church wall, was expected to assume the thrust of the apse vault only. By the time the northeastern corner was reached, the conception must have changed. The buttress there is leaning diagonally against the corner, indicating that by that time the architect had decided to cover the whole church with vaults. Maybe a new man, better versed in engineering problems and of a more daring disposition, took over. The wall was extended to as far as the third buttress from the east at which point, with the foundation of the easternmost pair of piers, it appeared necessary to insert an intermediary buttress not in bond with the wall. On the southern side, the wall may have already been constructed beyond the third buttress, and when the vaulting was definitely decided upon, the second and the third buttress (from the east) had to be added. Yet very soon the architect was ordered to provide for a lateral porch so the rest of the buttresses on the southern side were omitted, the annexes themselves acting as buttresses. The construction of the third buttress was interrupted, and the buttress was partly incorporated into the apse of the chapel. The westwork and the western tower, however, were built before the lateral porch, as the western wall of the porch leans against the important buttress reinforcing the partition wall between the westwork and the church body.

The fragments of interlace sculpture disclose a rare technical perfection and uniformity of style, confirming that the church must have been erected in a rela-

30. Stipe GUNJACA, "Ostatci starohrvatske crkve Sv. Cecilije na Stupovima u Biskupiji kraj Knina", *Starohrvatska prosvjeta*, 3rd ser., V, 1956, pp. 65-127. The plan of St. Cecilija, with its heavy cruciform piers, may remind one of some early Romanesque barrel-vaulted churches of Catalonia, such as San Pere de Casserres (about 1010), Cohaner (after 1069), or Mur

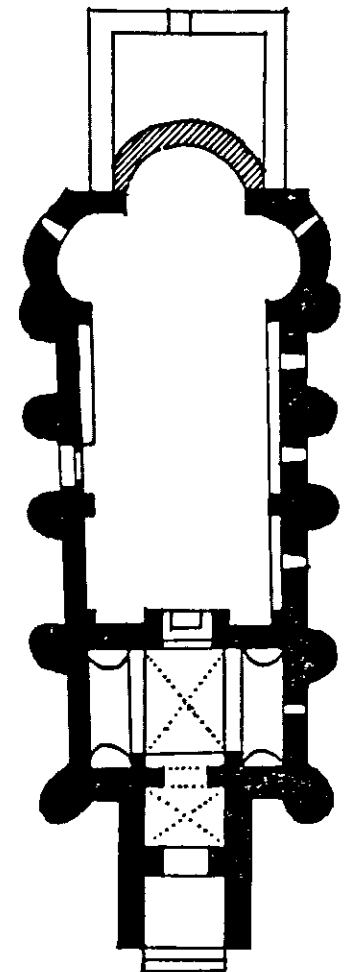


Fig. 5. — Cetina, St. Spas (groundplan).

tively short period of time (fig. 15). It existed in 1088 when King Dimitri Zvonimir held an assembly in front of the church, in the course of which he was cut to pieces by his enraged retainers. Pure Pre-Romanesque rubblework and the absence of any elements of incipient Romanesque in the sculptural decoration favor a date around the middle of the eleventh century. The dedication to St. Cecilia, an antiprincely, pro-papal Saint, may indicate a date shortly after the reformist synod of Split in 1060³¹.

Equally monumental in size, but much less consistent in style, is the cathedral of the royal city of Biograd (fig. 6). Some

(after 1069). See PUIG I CADAFALCH, *op. cit.*, p. 74 ff.
31. Stipe GUNJACA, "Kako i gdje je svrsio hrvatski kralj Dimitrije Zvonimir", *Rad Jugoslavenske Akademije*, CCLXXXVIII, 1952, pp. 260-264, 202-297. On the synod of Split see KLAIC, *op. cit.*, pp. 361-375. On St. Cecilia: Iacobi de VORAGINE, *Legenda Aurea*, Theodor Graesse, ed., Osnabrück, 1965, pp. 771-777.

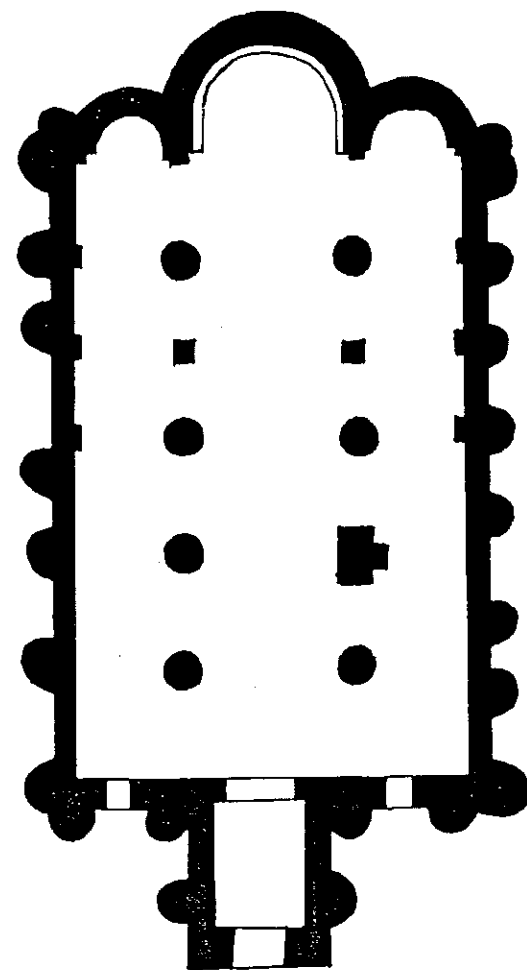


Fig. 6. — Biograd. Cathedral (groundplan).

features, such as a reduced westwork consisting of a bulky western tower only, may suggest that the church is derived from St. Cecilija, yet the absence of diagonal buttresses and the use of rounded piers (or columns), intermingled in an apparently irregular way with rectangular supports, make it appear more archaic³². Judging from the thickness of the walls, a close distance between the supports, and the presence of wall pilasters, the church was vaulted. The substitution of simple supports for the complex ones of Sv. Cecilija appears as an archaic feature, but one should not

32. KARAMAN, *op. cit.*, pp. 68-71. The excavated remains had been vandalized before they were properly studied. This may account for the strange inconsis-

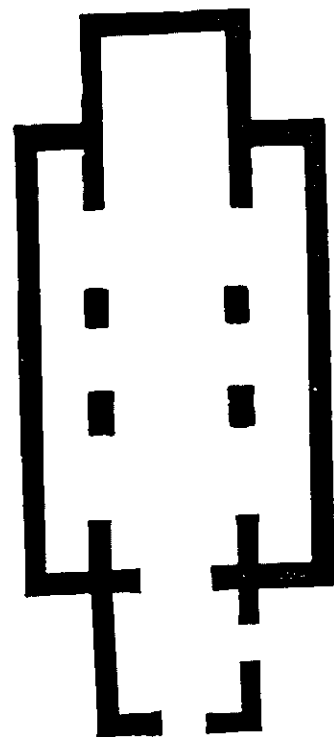


Fig. 7. — Bijaci. St. Marta (groundplan).

forget that the building stood in a coastal city, and the cities displayed a strong preference for simpler, columnar supports³³. On the other hand, Biograd was the favorite royal residence, especially during the second half of the eleventh century, with close connections to Knin, another royal city located in the Highlands just five kilometers from Biskupija. It seems, therefore, that the Cathedral of Biograd represents a modification of the Highlands type under the influence of the architecture of the coastal cities. The first recorded bishop of Biograd is Theodosius, mentioned in 1059-60; the church may date from around the middle of the eleventh century³⁴.

Another building (fig. 9), in the western Lowlands, almost exactly half-way between Biograd and Knin, seems to reflect an influence of the Highlands architecture. It is the church at Zazvic, at the

tencies marked on the plan executed, in a hurry, during the excavations.

33. See above, note sixteen.

34. KOSTRENCIC, *op. cit.*, p. 88.

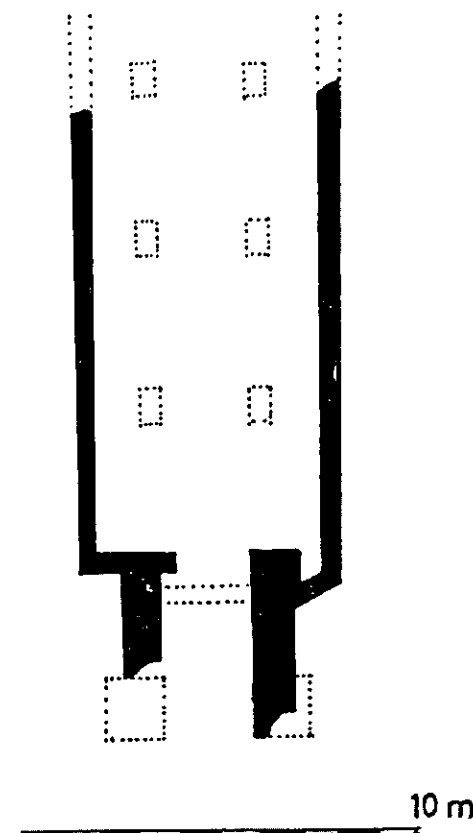


Fig. 8. — Koljani. Church (groundplan).

foot of the Hill of Bribir, the seat of the Subics, Counts of Bribir, one of the most powerful families of the realm. The church consists of an aisled nave, a deep rounded apse, and a westwork, the plan of which recalls St. Cecilija and St. Spas. From the relative thinness of the walls and the absence of any consistent system of buttressing, one may deduce that the church was covered by a timber roof. The disposition of the piers as indicated on the only plan ever made is at best strange, and it seems insufficient to carry any kind of roof. One should probably imagine another pair of piers in between the two marked on the plan and some kind of wall projections at the entrance to the apse. The deep apse, paved by *opus signinum*, recalls late Antique Adriatic practice, and it probably formed a part of an Early Christian church. The fairly advanced masonry of the whole may suggest an eleventh century date. One believes that the form of the church could be explained as a provincial, less daring variant of the style radiating from

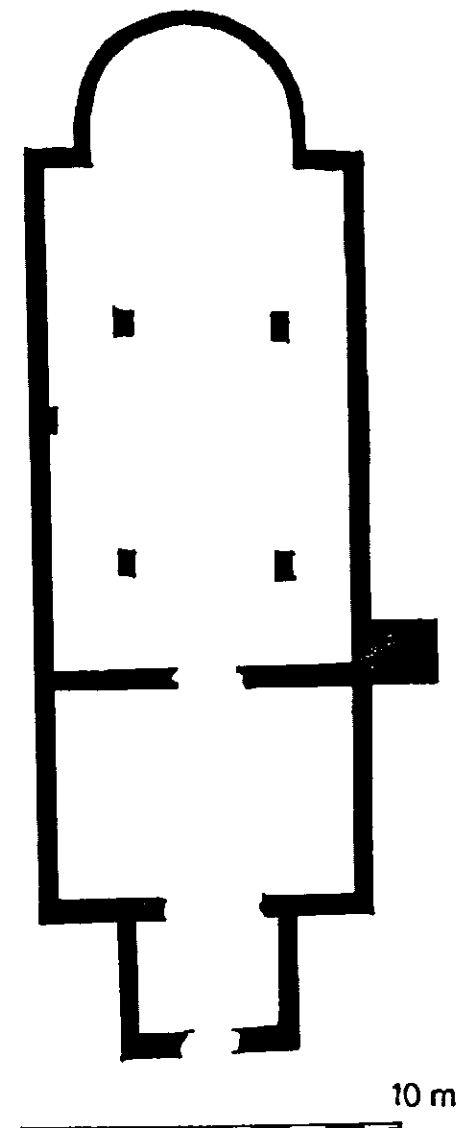


Fig. 9. — Zazvic. Church (groundplan).

the strong center around Knin. At the foot of the Hill of Bribir, the seat of the Counts of Bribir, the church may have served as the central ecclesiastical structure of the County, like St. Spas at Cetina. The westwork gallery may have been reserved for the Counts, members of the Subic family, while the tombs in the ground floor indicate that it was also used as a mausoleum³⁵.

Probably under the influence of the buildings just discussed the westwork also appears in a limited number of churches which otherwise do not have too

35. LUJO MARUN, "Starohrvatska bazilika u selu Zazvicu u Bribirskoj zupaniji", *Starohrvatska prosjeta* I, 1895, pp. 116-125.

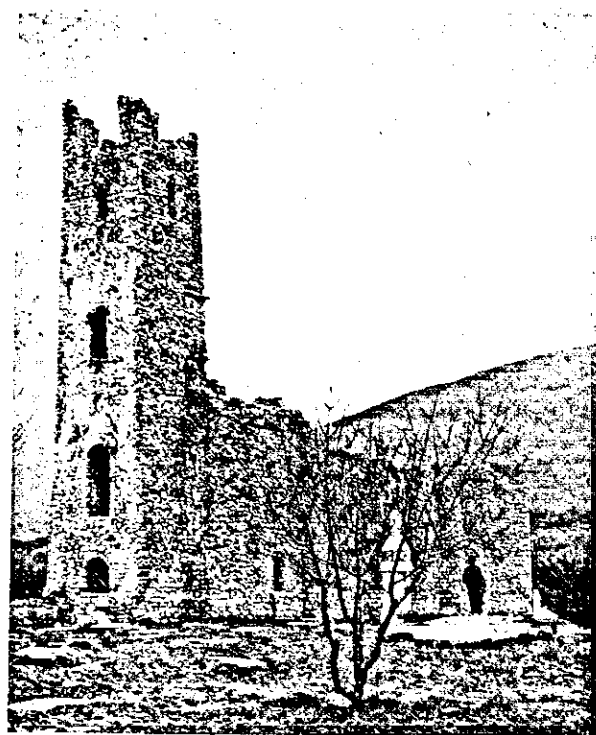


Fig. 12. — Cetina. St. Spas.



Fig. 13. — Cetina. St. Spas.

again in the hands of early Croatian architects an ancient decorative motif is turned into a structural one. The "Caves" or underground chambers of the Palace may have also served as a textbook for vaulting. The interest for the Palace of Diocletian, in the eyes of Croatian rulers and their architects, is easy to account for. The Croatian King may have seen himself as a lawful heir to the Emperor; thus, besides incorporating the elements of the contemporary imperial architecture of the west, the royal architects seem to have been inspired by the forms of the local, ancient imperial structures.

In spite of innovations it would be erroneous to consider the "royal" buildings Romanesque. As we have seen, most of the buildings discussed were vaulted but the interior and exterior were not related and their supporting

elements did not correspond. The architects understood some structural problems; they were, for example, aware of the usefulness of diagonal buttressing, but they failed to bind the buttresses and piers into a logical and indissoluble structural system. They only started to wrestle with the problems of plastic articulation of the body, and left at least a part of their westworks indistinguishable from without. They also failed to develop any consistent system of wall decoration which would have underlined and emphasized the main lines of architecture. We believe that the "royal" buildings should be interpreted as an original, provincial version of Pre-Romanesque architecture inspired to a great extent by Carolingian models.

There is another work of art — a work of sculptur — which seems to confirm our thesis that the East Adriatic coastland was receptive to western Carolingian and Ottonian forms. This is the already mentioned relief from the baptistery of Split (fig. 14)⁴². This is not the place to reopen the long, and often heated debate as to the subject of the work: King receiving homage of a vassal? *Maestas Domini*? Parable of the Debtor? The fact that the King's attendant used to "hold" a sword in his hands (traces of the weapon, obliterated at some unknown point in the past, are still visible) being, thus a sword-bearer, speaks strongly in favor of the first interpretation, very ably argued for by Karaman half a century ago⁴³. The analogies between the representation and the rulers' representations in Carolingian and Ottonian art have been noticed before, and the way of re-evaluation, which the relief certainly needs, lies, in our opinion, in a careful study of



Fig. 14. — Split. Baptistery. The King Panel.



Fig. 15. — Biskupija. St. Cecilia. Fragments.

Carolingian and Ottonian comparative material⁴⁴. It would by far surpass the scope of this paper to undertake such a re-evaluation here, but the point that the

42. See above, note seven.

43. Ljubo KARAMAN, "O značenju basreljefa u Splitskoj kripti", *Zbornik Kralja Tomislava*, Zagreb, 1925, pp. 391-412, and more recently "Potjece li ploča s likom hrvatskog kralja u splitskoj kripti iz splitske Katedrale ili solinskog Sv. Mojsija?", *Hauptmannov Zbornik*, Ljubljana, 1966, pp. 110-129. The *Maestas Domini* thesis, very seriously shaken by Karaman, and never defended since Karaman's article in 1925, had been suggested by Frano Bulić, *Hrvatski spomenici u kninskoj okolini*, Zagreb, 1888, pp. 39-41. The Parable of the Debtor hypothesis was recently forwarded by Svetozar Radojčić, "Ploča s likom vladara u kripti

nici splitske katedrale", *Zbornik za likovne umetnosti*, IX, 1973, pp. 3-13. Radojčić interprets the king as a ruler or possibly Christ as King of Kings, the prostrated figure as the evil debtor, and the standing figure as the "little" debtor. In 1968, Dr. Zeljko Jirousek, Professor of Art History at Zagreb University, conclusively demonstrated to this author the traces of the sword which the standing figure, the attendant, used to hold in his hands. It is my understanding that Dr. Jirousek is preparing a comprehensive study of the relief.

44. An important step in this direction was made by Karaman in his article in the *Hauptmannov Zbornik* (see note 42), p. 112. To list just a few examples:

relief depends on a Carolingian/Ottonian model remains, and, we believe, further supports the thesis of the openness of the Early Medieval Croatia to Carolingian ideas.

It may have become evident by now that the number of works we believe experienced an influence of such ideas is rather limited. The buildings possibly affected by Carolingian influence account for about 10 % of recorded early Croatian monuments. It is noteworthy that the "modern", western forms seem to have attracted the interest of the higher classes only, and that, provisionally at least, one may maintain that they resulted in a kind of court art, in opposition to a more conservative attitude of the majority of early Croatian buildings, harking back to earlier, pre-Slavic, traditions of the country. And exactly in opposition to this prevalent traditionalism, the recognition of the fact that some among the most

representations of Charles the Bald in his First Bible, the Bible from San Paolo fuori le Mura, Gospels of St. Emmeran; Lothaire from Lothaire's Gospels; Otto III from the Gospel Book of Otto III; Henry II (in München, 4456).

important architectural monuments of the country bear marks of Carolingian influence both widens and deepens our insight into the internal development of the art of the Eastern Adriatic and sheds more light on its international ties. This may also prove to be a valuable piece of information in re-assessing the cultural history of Croatia in the early Middle Ages, a period when the sources are scarce, and often unreliable and fragmentary.

And finally, one has to realize that the corpus of early Croatian architecture, before c.1100, shows co-existence of various currents and undercurrents which all have to be carefully studied if one is to obtain a more exact and more truthful picture of the artistic developments in the Eastern Adriatic area in the period before the Romanesque.

V. GVOZDANOVIC.

The author would like to acknowledge his indebtedness to Professor Sena Gvozdanovic-Sekulic, of the University of Zagreb (Yugoslavia) who kindly provided him with her measured drawings of early Croatian churches (figs. 1-11, fig. 3 is after Gunjaca, 6, 10 and 11 after Karaman, 8 after Radic and 9 after Marun). Figures 12-15 are by the author.

LA RÉSURRECTION D'ADAM : UNE RÉINTERPRÉTATION

par Zaga GAVRILOVIC

La miniature qui fait l'objet du présent article se trouve au fol. 34^v du manuscrit grec 211 conservé à la Bibliothèque Nationale d'Athènes (fig. 1). Elle encadre le titre d'une homélie qui au moyen âge était attribuée à Saint Jean Chrysostome. Le titre de l'homélie est le suivant : εἰς τὸ κατὰ Λουκᾶν εὐαγγέλιον εἰς τὴν δραχμὴν καὶ εἰς τὸ ἐν(θροπ)ος τις εἶχεν δύο υἱούς.¹

Une étude approfondie des peintures du codex Athènes gr. 211 que l'on attribue au x^e siècle a été faite il y a quarante-cinq ans par Monsieur André Grabar². Dès cette époque-là M. Grabar avait souligné l'originalité de l'iconographie et du décor orné de ce manuscrit. En effet, toutes les quinze miniatures que contient le manuscrit et qui sont toujours disposées autour des titres des différentes homélies formant cadre à ceux-ci, offrent soit un thème nouveau soit une iconographie inhabituelle d'un sujet courant.

Grâce à l'étude faite par M. Grabar en 1932, on a pu se rendre compte qu'il s'agissait d'un répertoire artistique créé pour l'illustration directe du texte. Le sens à première vue obscur de quelques-unes de ces miniatures révèle une connexion profonde avec le sens du sermon qu'elles illustrent. Le décor entier du

manuscrit qui comprend également un grand nombre de vignettes encadrant les titres des homélies sans miniatures, contient des éléments qui témoignent de l'origine très ancienne des modèles dont s'est servi l'artiste. Personnifications des vents et des fleuves, animaux, vases, rinceaux, canards, tresses ornementales nouées, etc., renvoient à l'art de la fin de l'Antiquité. En plus, suivant toujours M. Grabar, on relève des détails qui indiquent la provenance syrienne de certains motifs, comme par exemple le mouvement du nageur (personnification du fleuve soutenant une ville) au fol. 151^v (fig. 2), qui rappelle la figure d'Oronte sur la Tyche d'Antioche, statue célèbre par Eutychides³. Tout ceci suggère la possibilité de l'existence d'un modèle très ancien des illustrations des sermons de St. Jean Chrysostome, modèle créé peut-être à Antioche-même et dont se serait inspiré l'artiste du x^e siècle, tout en ajoutant à son ouvrage une série importante d'éléments purement byzantins. Cette hypothèse a été répétée avec certaines additions par M. Grabar dans son livre « Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne (ix^e-xi^e s.) » où il classe le manuscrit Athènes gr. 211 parmi les

1. Migne, PG 61, col. 781-784; l'homélie est classée parmi les Spuria de Chrysostome; J. DE ALDAMA, *Repertorium Pseudochrysostomicum*, Paris 1965, n° 386. Attribuée à Amphilochie par B. MARX, *Procliana*, Münsterische Beiträge zur Theologie 23, Münster 1940.

2. A. GRABAR, *Miniatures gréco-orientales II. Un manuscrit des homélies de saint Jean Chrysostome à la Bibliothèque Nationale d'Athènes* (Atheniensis 211), dans *Seminarium Kondakovianum* V, 1932, pp. 259-298, pl. XVIII-XXIV, avec bibliographie plus ancienne. Réimprimé dans A. GRABAR, *L'art de la fin de l'Anti-*

quité et du Moyen Age, Paris 1968, p. 801-839, pl. 189-194. Voir aussi K. WEITZMANN : *Die Byzantinische Buchmalerei des 9 und 10 Jahrhunderts*, Berlin 1935, pp. 57-58; G. GALAVARIS dans *Reallexicon zur Byzantinischen Kunst*, s. v. Homilienillustration. Le manuscrit Athènes gr. 211 est un des rares recueils d'homélies de St. Jean Chrysostome illustrées.

3. Voir surtout la réplique au Louvre, reproduite dans J. CHARBONNEAUX et M. VILLARD, *Hellenistic Art*, London 1973, fig. 251.



Fig. 1. — Athen. gr. 211, fol. 34v (Parabole des dix drachmes).

œuvres exécutées dans les ateliers d'Italie⁴.

Par leur originalité extrême, autant du point de vue conception par rapport au texte que du point de vue exécution stylistique, les miniatures du cod. Ath. gr. 211 méritent qu'on revienne vers elles après la période du près d'un demi-siècle et qu'on réexamine leur contenu exact. C'est ce que je me propose de tenter ici pour l'une des miniatures de ce manuscrit, réexamen que j'entreprends avec un sentiment de reconnaissance envers M. Grabar qui a bien voulu accepter mon article dans la revue qu'il dirige⁵.

L'une des miniatures les plus curieuses du cod. gr. 211 d'Athènes est celle du fol. 34v (fig. 1). La composition est formée de la façon suivante : une personnification féminine représentée en buste, à

seins découverts, coiffée d'une calotte à riches ornements végétaux et portant un manteau vert à plis et pois blancs qui flotte derrière son dos, se trouve au-dessous de la dernière ligne du titre de l'homélie. Elle lève la tête vers le côté droit. Elle tend son bras droit, et de sa main droite elle tient un personnage qui est représenté debout, posant ses pieds chaussés de sandales, sur la main de la personnification. Avec la main gauche, la personnification fait un geste de surprise ou d'adoration. Le personnage que tient la personnification est nimbé. Il a des cheveux longs et une barbe longue. Il est vêtu d'une tunique bleu-gris et d'un manteau rouge-carmin bordé de fourrure. La fourrure est indiquée d'une bande étroite de couleur bleue, avec de petits poils blancs. Ce personnage tient de sa main gauche une lam-

4. A. GRABAR, *Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne* (IX^e-XI^e s.), Paris 1972, pp. 25-27 et passim, fig. 46-51.

5. Dans l'exposé qui suivra il sera clair que ma façon d'interpréter la miniature en question diffère de celle de M. Grabar. Tout en admettant que mon interpré-

tation méritait d'être portée à la connaissance du public et en m'encourageant à publier cet article dans les *Cahiers Archéologiques*, Monsieur Grabar me prie de faire savoir que, à l'heure actuelle, il hésite entre les différentes interprétations possibles de la miniature, sans oublier pour autant son interprétation de 1932.

pe⁶ au milieu de laquelle se trouve un buste du Christ Emmanuel nimbé. Une croix à double barre transversale s'élève derrière la tête du Christ mais dépasse considérablement le cercle du nimbe du Christ. La lampe, le vêtement du Christ, la croix et le nimbe sont tous peints en jaune-pâle⁷.

Un grand livre entr'ouvert est posé au-dessus du titre de l'homélie. Le côté droit de la composition est occupé par des anges représentés en buste, répartis en trois groupes. L'ange le plus rapproché du livre tend les deux mains en geste d'adoration. Il porte un vêtement à manches courtes. Deux anges, les seuls visibles dans le groupe du milieu (mais on suppose d'autres derrière) sont nimbés. Chacun tient de la main droite un candélabre à l'extrémité duquel est allumée une bougie, et de la main gauche une sphère. Ces anges portent le loros. On voit deux autres candélabres derrière eux. Trois autres anges sont visibles en bas, à droite, dont l'un est représenté de profil. Ceux-là portent un manteau avec une agrafe à l'épaule et le tavlion. Aucune inscription n'accompagne ni le Christ ni les autres personnages de la composition⁸.

L'homélie de Ps. Chrysostome se rapporte à la parabole des dix drachmes et à celle de l'enfant prodigue qui se suivent dans l'évangile de St. Luc (XV, 8-10 ; 11-32). Le sermon interprète ces passages de la façon suivante : comme la femme de la parabole qui possédait dix drachmes et en avait perdu une, la Sagesse Divine

aussi possède dix drachmes : les neuf ordres angéliques et la dixième, Adam le protoplaste. Cette dernière drachme de la Sagesse fut arrachée par le diable et emportée dans les ténèbres (εις τὸν βυθὸν τοῦ βίου).

La femme de la parabole trouva la drachme perdue ayant allumé une lampe. La Sagesse Divine aussi alluma une lampe, la posa sur le porte-lampe de la croix, trouva Adam et le ramena au paturage des anges⁹.

Dans la seconde partie du sermon Ps. Chrysostome répond à ceux qui s'inquiètent de leur sort parce qu'ils ont péché après le baptême. « Adam fut sauvé », disent-ils, « mais que deviendrons-nous si nous péchons après le baptême ? » Pour les rassurer (et sans doute pour recommander le baptême aux autres catéchumènes)¹⁰, l'homéliste se sert de la parabole du fils prodigue. Il évoque l'importance de la pénitence et rappelle la miséricorde de Dieu. Il déploie ce thème dans un long discours qu'il termine par une évocation directe des symboles du baptême chrétien et de l'eucharistie¹¹.

Le texte de la première partie de l'homélie, c'est-à-dire du commentaire de la parabole des dix drachmes est un texte dont l'importance ne peut pas être suffisamment soulignée. Je le cite :

Πάλιν οἱ κόλποι Χριστοῦ ἄπαυστον νῆμα τῆς ἀγάπης μέλιμα βλαστάνουσι· πάλιν ἡ τοῦ Χριστοῦ λαμπαδοῦχος σοφία, ἄψαλα λύχνον καὶ ἐπὶ τὴν λυχνίαν τοῦ σταυροῦ ἐπιθεῖσα, πᾶσαν τὴν οἰκουμένην

tient la figure royale (χαρακτήρας ἔχον βασιλικός) et que sauvés par le Christ nous le rejoignons dans la sainteté et la justice. (Pour Origène, par contre, l'effigie impériale sur une pièce de monnaie signifie le portrait du « prince des ténèbres » : Homélie sur St. Luc XXXIX, 5-6, Sources Chrétiennes 87, éd. H. Crouzel, F. Fournier et P. Périhon, pp. 456-457). A propos du nombre dix il est utile de mentionner que le Décalogue, dont le nombre est exprimé par le ἰσθῆς signifie le nom de Jésus. bre est exprimé par le ἰσθῆς signifie le nom de Jésus. Cf. M. Th. D'ALVERNY, *Les Anges et les jours*, *Cahiers Archéologiques*, IX, 1957, p. 297. A propos des neuf chœurs angéliques mentionnés chez les Pères avant Ps. Denys l'Aréopagite (qui les aurait seulement placés en triades suivant un ordre hiérarchique), voir Jean Chrysostome : Huit catéchèses baptismales inédites, éd. A. Wenger, Sources Chrétiennes 50, p. 238, n. 1.

10. A Antioche, St. Jean Chrysostome faisait des efforts considérables pour persuader les catéchumènes de ne pas remettre le baptême. A. WENGER, *op. cit.*, pp. 66-68.

11. Migne PG 61, 781-784.

6. Monsieur Grabar a identifié cet objet avec une lampe dans son article « A propos du nimbe crucifère à Castelseprio », *L'Art de la fin de l'Antiquité*..., p. 984, corrigeant ainsi sa première supposition qu'il s'agissait d'un bateau.

7. Il n'y a pas d'or dans l'Athen. gr. 211.

8. Les inscriptions autour des miniatures sont rares dans ce manuscrit. Voir toutefois les inscriptions autour des personnifications des vents, des pluies et des fleuves, fig. 2 : βροχαί ; άναιμοί ; πνεύσανταις. οἱ ποταμοί.

9. M. Grabar avait cité l'interprétation des dix drachmes donnée par un ancien Dictionnaire de symboles iconographiques russe qui s'accordait avec l'interprétation de Ps. Chrysostome. A. GRABAR, *op. cit.*, p. 816, n. 6. Un exégèse intéressante apparaît chez St. Cyrille d'Alexandrie dans son commentaire sur l'Evangile de St. Luc, Migne PG 72, 800B-801A. St. Cyrille rappelle le fait que le nombre dix est un nombre parfait et que la parabole des dix drachmes démontre que nous appartenons à ce nombre, donc faisons partie de la somme de Dieu, car nous sommes faits à l'image et à la ressemblance royale de Dieu. Il rappelle que la drachme con-

δαδουχεῖ πρὸς εὐσέβειαν. Τούτῳ τῷ λύχνῳ χρησάμενη ἡ τοῦ Θεοῦ σοφία, τὴν μίαν τῶν δραχμῶν ἀπολωλυῖαν ζητήσασα, ταῖς ἐννέα δραχμαῖς τῶν ἀγγέλων συνέζευξε. Τίς δὲ ἂν εἴη ἡ γυνὴ ἡ ἔχουσα τὰς δέκα δραχμάς, ἀναγκαῖον, ἀγαπητοί, εἰπεῖν. Αὕτη ἐστὶν ἡ τοῦ Θεοῦ σοφία, ἔχουσα τὰς δέκα δραχμάς. Ποίας; Ψήφισον. ἀγγέλους, ἀρχαγγέλους, ἀρχάς, ἐξουσίας, δυνάμεις, θρόνους, κυριότητας, χερουβίμ, σεραφίμ, καὶ Ἀδὰμ τὸν πρωτόπλαστον. Ταύτην τὴν δραχμὴν τοῦ Ἀδὰμ ὑπὸ τῆς τοῦ διαβόλου κακίας ἐκβοσκηθεῖσαν καὶ εἰς τόνδε τὸν βυθὸν τοῦ βίου καθελκυσθεῖσαν καὶ ταῖς πολυφθόγοις ἡδοναῖς τῶν ἁμαρτημάτων χωσθεῖσαν ἐλθοῦσα ἡ τοῦ Θεοῦ σοφία ἀνεύρατο. Πῶς εὔρατο, ἀγαπητοί; Ἦλθεν ἐξ οὐρανῶν, λαμβάνει τὸν δοστράκινον λύχνον τοῦ σώματος, ἅπτει τῷ φωτὶ τῆς θεότητος, ἐπιτίθησι τῇ λυχνίᾳ τοῦ σταυροῦ, ζητεῖ τὴν δραχμὴν, εἰς τὴν αὐλήν καὶ τῶν ἀγγέλων νομὴν ἐμάνδρευσε αὐτήν.

Si on analyse ce texte on voit qu'au début, Ps. Chrysostome mentionne la Sagesse illuminante du Christ qui a allumé une lampe et l'a posée sur le candélabre de la croix, si bien que l'univers est conduit vers la piété éclairé de cette torche. C'est avec cette lampe que la Sagesse Divine est allée chercher la drachme perdue. Ensuite l'homéliste compare la Sagesse à la femme de la parabole et ayant énuméré les ordres angéliques qui sont les drachmes de la Sagesse, il explique de nouveau, mais cette fois avec plus de détails, comment la Sagesse est venue chercher Adam. Elle est venue des cieux, elle a pris la lampe en terre cuite qu'est le corps, elle l'a jointe au feu de la Divinité, elle l'a mise sur le porte-lampe de la croix et elle a cherché la drachme.

Retenons pour l'instant les éléments suivants :

1. La Sagesse du Christ qui est λαμπαδοῦχος vient des cieux.
2. La Sagesse Divine joint le feu de la divinité à la lampe en argile qui est le corps, donc elle est incarnée.
3. Cette lampe est posée sur la croix, donc

12. A. GRABAR, *L'art de la fin de l'Antiquité*, p. 817.

13. *Ibid.*, p. 984.

14. *Ibid.*, p. 817.

15. Jean MEYENDORFF, *L'Iconographie de la Sagesse*

le corps est crucifié et la croix devient une torche lumineuse.

4. Grâce à cette lumière de la croix qui vient le chercher, Adam est trouvé et sauvé des ténèbres, donc le Christ est ressuscité, ou, nous pouvons dire plus spécifiquement, il est descendu aux Enfers pour sauver Adam.

En étudiant la miniature du fol. 34^v du codex d'Athènes, M. Grabar avait identifié le personnage tenant le Christ Emmanuel avec Adam lui-même. Adam tiendrait l'image du Christ, car le Christ, la Sagesse Divine qui d'après Ps. Chrysostome libéra le protoplaste de la domination d'Hades, est le symbole de sa victoire sur la Mort¹². Ou bien, Adam tient la lampe en argile, lui-même étant fait en argile ainsi que les hommes dont il est l'ancêtre¹³. La personnification féminine aurait été la Terre. Elle tient Adam et ce geste signifie que le protoplaste lui appartient, qu'il relève du domaine de la Terre¹⁴.

Cette interprétation a été retenue par J. Meyendorff dans son étude sur l'iconographie de la Sagesse Divine¹⁵. Le Père Meyendorff a surtout utilisé la comparaison, dans le commentaire de Ps. Chrysostome, entre la femme de la parabole et la Sagesse Divine, pour montrer que la Sagesse pouvait être personnifiée sous les traits d'une femme, sans que cela fut le cas dans la miniature d'Athènes.

Mon interprétation de la miniature diffère de celle de Monsieur Grabar et du Père Meyendorff (voir plus haut, note 5). Je crois que le personnage qui tient la lampe et la croix avec le buste du Christ Emmanuel et qui pose ses pieds sur la main de la personnification féminine n'est pas Adam, mais St. Jean Baptiste. Il est vrai que St. Jean Baptiste n'est pas mentionné dans l'homélie. Il est vrai aussi que le personnage tenant la lampe, identifié avec Adam retrouvé, ferait bien pendant aux anges du côté opposé de la

Divine dans la tradition byzantine, Cahiers Archéologiques, X, 1959, 259-277. Selon le Père Meyendorff, Adam désigne avec admiration la Sagesse incarnée. *Op. cit.*, p. 266.

composition, lui-même pour ainsi dire « rendu » par la Terre et prêt à rejoindre le chœur angélique.

Cependant, cette interprétation ne trouve pas suffisamment de support dans le sens profond et entier du sermon de Ps. Chrysostome, tandis que l'iconographie de la miniature, dont un détail en particulier, s'y oppose même, à mon avis.

Nous avons vu que dans la première partie de l'homélie Ps. Chrysostome explique comment s'est effectué la Résurrection. Il évoque l'Incarnation et le Crucifiement qui ont rendu possible le Salut d'Adam. L'image qu'on se fait de la lampe qui brille de la croix et éclaire les ténèbres pour trouver Adam, évoque la scène d'une Anastasis développée, scène qui est décrite dans de nombreux ouvrages apocryphes et patristiques se rapportant à ce thème et qui est abondamment représenté dans l'art (lumière, triomphe de la croix, Adam que le Christ aide à sortir des ténèbres)¹⁶. Et en effet, le thème d'Adam et de la drachme perdue se retrouve dans la liturgie, en connection avec la Résurrection. Le Théotokion d'un tropaire de la Résurrection (Octoechos ton 6) utilise la même métaphore¹⁷.

Une hymne de la Résurrection par Romanos le Mélode reproduit de très près, dans ses trois premières strophes, la première partie de l'homélie de Ps. Chrysostome¹⁸. Après la troisième strophe, cet

hymne décrit la Descente aux Enfers et un dialogue intéressant entre le Christ et l'Enfer personnifié. Le prooimion de l'hymne dit ceci : « Ensevelis avec le Christ par le baptême et ressuscités avec lui, chantons un psaume à pleine voix en disant : « Où est-elle, ô Mort, ta victoire ? Enfer, où est ton aiguillon ? » Car le Seigneur est ressuscité, qui est vie et résurrection »¹⁹.

Il faut se rappeler ici la connection qui existe dans la pensée théologique entre la Descente aux Enfers et le Baptême²⁰. St. Cyrille de Jérusalem dans ses Catéchèses mystagogiques présente le Baptême comme un conflit du Christ avec le dragon caché dans le Jourdain. Les eaux sont l'habitat symbolique du démon²¹. Le rite de l'onction signifie non seulement la purification du péché mais aussi la préparation pour la lutte avec le diable, et la protection contre lui, dans le sacrement du baptême-même. L'immersion dans la piscine baptismale et la sortie de l'eau signifient la mort et la résurrection avec le Christ²². Ce thème est courant dans la liturgie du 6 janvier et il apparaît aussi dans l'iconographie du Baptême : à la personnification du Jourdain on ajoute le serpent ; dans certains cas, plus rares, sous les pieds du Christ debout dans le fleuve, on voit soit un pierre, soit deux dalles croisées qui écrasent un ou plusieurs serpents²³ (fig. 6).

16. J. A. MACCULLOCH, *The Harrowing of Hell. A comparative Study of an Early Christian Doctrine*, Edinburgh 1930 ; S. DER NERSESSIAN, *An Armenian Version of the Homilies on the Harrowing of Hell, D.O.P.* 8 (1954), pp. 203-224, réimprimé dans S. DER NERSESSIAN, *Études byzantines et arméniennes*, tome I, Louvain 1973, pp. 437-455 ; HEATHER D. WATSON, *The sixth-century Anastasis and its source* (unpublished MA thesis, University of Birmingham, England, 1975). — A. GRABAR, *Christian Iconography — A Study of its Origins*, Washington D.C., 1968, pp. 124-126 ; E. LUCCHESI Palli dans *Lexicon der Christlicher Iconographien*, s.v. *Höllenfahrt Christi*.

17. Ὁ τὴν εὐλογημένην, καλέσας σου Μητέρα, ἦλθες ἐπὶ τὸ πάθος ἐκουσίᾳ βουλῇ, λάμψας ἐν τῷ Σταυρῷ, ἀναζητῆσαι θέλων τὸν Ἀδὰμ, λέγων τοῖς Ἀγγέλοις. Συγγάγρατε μοι, ὅτι εὐρέθη ἡ ἀπολωμένη δραχμή. Ὁ πάντα σοφῶς οἰκονομήσας, δόξα σοι.

18. Romanos le Mélode : Hymnes IV, éd. J. Grosdidier de Matons, Sources Chrétiennes 128, pp. 565-601. L'éditeur pense que Romanos s'est inspiré de l'homéliste, à moins que les deux auteurs n'aient puisé à la même source.

19. *Id.*, p. 577.

20. J. A. MACCULLOCH, *op. cit.*, pp. 133-134 ; J. H. BERNARD, *The Odes of Solomon*, Cambridge 1912, pp. 32-39. Bernard indique que le point de départ pour la connection entre le Baptême et la Descente aux Enfers est l'idée de l'ἐξουσία qui dans l'Ancien Testament signifie les profondeurs des eaux souterraines, le même abîme que mentionne St. Paul (Rom. X, 7) en faisant allusion à la Descente du Christ aux Enfers.

21. Jean DANÉLOU, *Sacramentum Futuri*, Paris 1950, p. 241.

22. *Id.*, *The Bible and the Liturgy*, Notre Dame, Indiana 1956, pp. 42-44.

23. Autres exemples : Dalles croisées à St. Atanasie tou Mouzaki (1385) ; S. PELEKANIDES, *Kastoria I*, Thessalonique 1953, fig. 146. Pierre et serpents : à Studenica, Mère de Dieu (1209), MILLET-FROLOW, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie I*, pl. 36, 3 ; à St. Nikita près de Skopje (vers 1315, mais partie inférieure retouchée) MILLET-FROLOW III, pl. 52, 1.

Sur la légende du pacte d'Adam avec Satan qui aurait influencé cette particularité de l'iconographie du Baptême, voir S. DER NERSESSIAN, *Réplique slavonne du Paris gr. 74. Études byzantines et arméniennes I*, pp. 268-269.



Fig. 2. — Athen, gr. 211, fol. 151v (Sujet eschatologique).

La seconde partie de l'homélie contient, tout en utilisant la parabole de l'enfant prodigue, une exégèse de la Rédemption effectuée par le Baptême (voir plus haut, et notes 10, 11). L'homéliste met en évidence les paroles de l'évangile de St. Luc où le père demande la « première » robe, l'anneau et les chaussures pour son fils pénitent (Luc, XV, 22-24). Ps. Chrysostome indique que ce sont les symboles du rite baptismal. La « première » robe signifie la robe souillée par le péché et recouverte par la grâce. L'anneau signifie le sceau du St. Esprit, les chaussures protègent le talon de l'attaque du serpent. Le veau gras apporté au festin du père est le fils de la Vierge, sacrifié et donné après le baptême à ceux qui sont dignes de lui. Il termine, pour évoquer une fois de plus la participation de l'homme au Christ, en citant les paroles de l'Épître aux Colossiens (II, 9) : « Car c'est en lui qu'habite

24. Migne PG 61, col. 784. Il est significatif pour le sens de l'homélie entière que son auteur cite ici l'Épître aux Colossiens dont le thème est l'explication du mystère de la personne du Christ et où il est question de la sagesse de Dieu, dans la plénitude de laquelle l'homme vivra éternellement lorsqu'il aura « revêtu » le Christ après avoir été enseveli et ressuscité en lui par le baptême. C'est dans cette même épître que sont mentionnés les Trônes, les Seigneuries, les Principautés et les Pouvoirs, créés en Christ, Premier-né de toute la création

Fig. 3. — Ohrid, Sainte Sophie : St. Jean Baptiste (XI^e siècle).

corporellement toute la plénitude de la divinité »²⁴.

Le sens de la seconde partie de l'homélie nous fait comprendre que c'est la Descente aux Enfers contenue dans le sacrement du Baptême qui est le point de contact entre les deux parties du commentaire et qui est en réalité le noyau autour duquel est composé le sermon. Le trait le plus saillant dans ce complexe théologique est l'accent mis sur l'Incarnation. C'est grâce à elle, donc au Christ crucifié et ressuscité en chair, qu'Adam, lui-même fait à l'image de Dieu, a pu rejoindre son Créateur²⁵.

qui est l'image du Dieu invisible. C'est là également que St. Paul parle du Christ en tant que « Chef de toute Principauté et Pouvoir ». (Voir plus bas, note 57).

25. Il est intéressant d'observer que le Manuel de peinture de Denys de Fournia recommande l'illustration de la parabole des dix drachmes de la façon suivante : « Le Christ crucifié, autour de lui une grande lumière. Beaucoup d'hommes brisent des idoles ; d'autres sont baptisés ; d'autres, comme des moines, prient dans les grottes ; d'autres se prosternent devant la croix. Au-

Ainsi que M. Grabar l'avait déjà remarqué, l'artiste du codex d'Athènes a tendance d'illustrer le texte directement, avec un effort marqué de réalisme, ce qui rappelle le goût des illustrateurs des psautiers à miniatures marginales²⁶. Ceci ne veut pas dire cependant qu'il se sert des procédés d'illustrations « à la lettre » ou de jeux de mots, mais il utilise une méthode d'associations d'idées qu'il exprime dans une forme abrégée²⁷. La miniature que nous étudions en est un bon exemple. Elle est réaliste, malgré que son sens semble à première vue énigmatique. Elle est l'illustration logique d'un texte compliqué, chargé de métaphores et de symboles.

En essayant de traduire en langage visuel le sujet christologique du sermon, l'artiste dessinait exprimer l'idée du Logos avec tout l'accomplissement qui résultait de l'Incarnation et en même temps de mettre en valeur la métaphore de la lumière émanante de la lampe en argile ainsi que son rôle par rapport au texte. De la façon qui lui est caractéristique, l'artiste cherchait une formule simple et convaincante pour réaliser le pendant iconographique de l'idée essentielle de l'homélie. C'est pour cela qu'il semble logique de croire que ce soit St. Jean Baptiste qu'il ait inclut dans la composition, celui qui « n'était pas lumière mais en était témoin »²⁸, et qui ici de son geste habituel désigne le Verbe incarné. On se souviendra que les représentations les plus typiques de St. Jean Baptiste en figure isolée sont celles où il tient d'une main

une longue croix et un rouleau avec une inscription (les textes les plus fréquents étant Jean I, 29 : « *Voilà l'agneau de Dieu* » ou bien Mat. III, 2 : « *Méconnaissez-le* »). De l'autre main il fait un geste d'interlocution. Très rarement, mais les exemples qui existent sont significatifs pour nous, un médaillon avec un buste du Christ Emmanuel se trouve à l'intercroisement des deux branches de la croix. Telle est la croix que tient St. Jean Baptiste représenté en buste dans la conque de l'abside du diaconicon de Sainte Sophie d'Ohrid²⁹, fresque datant du XI^e s. (fig. 3). Comme à Ohrid et sur les autres exemples conservés, la croix de la miniature d'Athènes est un objet réel et le buste du Christ y est ajouté pour illustrer encore plus clairement la signification du message de St. Jean Baptiste concernant le Logos incarné, message qui dans notre cas coïncide avec le point essentiel de l'exégèse de l'homélie.

Sur la miniature la lampe est évidemment ajoutée parce qu'elle est mentionnée dans le texte, mais puisqu'elle signifie le corps dans lequel la divinité fut incarnée, sa présence dans la main du saint donne une raison de plus de croire que ce serait St. Jean Baptiste à qui il serait confié de la désigner. Il est à peine nécessaire d'invoquer le rôle de St. Jean Baptiste dans l'histoire néo-testamentaire. Témoin de l'Incarnation dès avant sa propre naissance, ayant accompli le Baptême du Christ il a une fois de plus été son témoin ; il a aussi annoncé l'arrivée du Christ ressuscité à ceux qui attendaient sous

dessus de la croix le ciel et les neuf ordres des anges portant des trompettes et des harpes. Le Christ au milieu d'eux, sur un trône ; d'une main il tient Adam, et de l'autre un cartel où il dit : Réjouissez-vous, parce que la drachme perdue a été retrouvée. (Manuel d'iconographie chrétienne, introd. et notes par M. DIDRON, Paris 1844 — Burt Franklin, New York, p. 211). — Une image bien connue qui montre symboliquement la connection entre le Baptême et la Passion et la Résurrection est la scène des deux feuillets datant de la fin du VI^e, début VII^e s.). Le cadre de la miniature contient le motif du calice et du pélican, oiseau qui se déchire la poitrine et de son sang ressuscite ses petits, symbolisant le Christ. S. DER NERSESSIAN, *La peinture arménienne du VII^e s. et les miniatures de l'Évangile d'Étchmiadzin*, Études Byzantines et Arméniennes I et II, p. 530, fig. 273.

26. A. GRABAR, *L'Art de la fin de l'Antiquité*..., pp. 816-829.

27. Sur les différents moyens d'application du texte aux miniatures qui l'accompagnent dans les psautiers à illustrations marginales, voir Louis MARIÉ, *L'irruption des saints dans l'illustration du Psautier byzantin*. *Analecta Bollandiana* LXVIII, Mélanges Paul Peeters II, 1950, pp. 153-162.

28. Évangile de St. Jean I, 8.

29. Deux autres exemples conservés : mosaïque du IX^e s. dans la chapelle Saint-Zénon à Sainte Praxède, Rome (quoique remaniée, la croix de St. Jean Baptiste avait un médaillon avec le buste du Christ — le médaillon est toujours visible). *Tesori d'arte cristiana*, n. 14, lon est toujours visible). — Icône tardive au Musée Benaki 1966, p. 387, fig. 4. — Pour les représentations de St. Jean Baptiste désignant l'agneau, cf. S. DER NERSESSIAN, *Two Images of the Virgin in the DO Col-lection*, Études Byzantines et Arméniennes, pp. 61-76.

l'ombre de la mort³⁰ et c'est lui également qui a rappelé la pénitence. Tout ceci pouvait bien aider l'artiste de la miniature du codex d'Athènes dans son intention.

Le livre imposant représenté au-dessus du titre de l'homélie est sûrement l'Évangile de St. Luc où sont contenues les deux paraboles³¹. Mais il faut se souvenir aussi que c'est l'évangile de St. Luc qui contient dans son premier chapitre l'histoire de St. Jean Baptiste et le cantique de Zacharie dont les versets 78-79 sont les plus suggestifs qui soient par rapport à l'homélie de Ps. Chrysostome³².

Un signe extérieur enlève, je crois, le moindre doute que ce soit St. Jean Baptiste représenté tenant la lampe avec le Christ Emmanuel : c'est le manteau bordé de fourrure que porte ce personnage. Peu discernable sur la photo noire et blanc, cette bande de fourrure se distingue nettement sur l'original et Monsieur Grabar l'avait incluse dans sa description. Autant que je sache, Adam ne porte jamais ce vêtement³³.

Je pense par conséquent qu'on peut affirmer avec certitude que le personnage représente St. Jean Baptiste désignant le Christ-lumière et la croix, mais cette identification change le sens de l'illustration accepté jusqu'à présent et elle demande également l'explication de la per-

sonnification représentée en buste ainsi que la présence des anges dans ce contexte nouveau.

Pourquoi en effet la personnification tiendrait-elle St. Jean Baptiste de cette manière ? Son geste rappelle le geste de la Terre du diptyque en ivoire Barberini au Louvre (vi^e s.), dont la main soutient le pied de l'empereur³⁴.

Je crois que les deux pieds du Précurseur posés dans la main de l'allégorie signifient que le saint a fait un pas vers cette main, autrement dit, il est descendu. Plutôt que d'y voir Gaea, je dirais que dans notre cas il s'agit d'une allégorie des eaux du Jourdain-même. Dans les scènes du Baptême la personnification du Jourdain est un personnage masculin, mais une personnification féminine y figure quelquefois aussi, soit seule soit avec le Jourdain. Le plus souvent c'est la Mer, mentionnée dans la liturgie de l'Épiphanie et dans les Psaumes 77 (76) et 114 (113) chantés en connection avec cette fête. Les attitudes de ces personnifications varient, mais d'habitude elles illustrent les passages tels que « le Jourdain fut stupéfait de voir et s'arrêta... » « rebroussa chemin... » « la Mer s'enfuya... »³⁵.

La personnification sur notre miniature a un beau visage et son regard, levé vers St. Jean Baptiste et vers la lumière qu'il

30. Le rôle de St. Jean Baptiste dans la Descente du Christ aux Limbes tient une place extrêmement importante dans la plupart des récits apocryphes ainsi que dans les récits des Pères de l'Église (cf. les ouvrages cités, n. 16). Sa présence dans l'iconographie de la Descente aux Enfers est fréquente, mais pas obligatoire. Dans certains cas (Boiana, Sopotani) il porte le rouleau avec l'inscription : « C'est celui pour lequel je vous ai dit qu'il venait ». Le thème de l'annonce du Christ aux Enfers par St. Jean Baptiste est répété dans la liturgie. Un tropaire des vêpres du 6 janvier dit : « C'est pourquoi vous avez affronté la lutte suprême pour la vérité et avez eu la joie d'annoncer aux détenus des Enfers que Dieu était apparu dans la chair pour effacer le péché du monde et accorder à tous sa grande pitié ». F. MENCENIER, et G. BAINBRIDGE *La prière des églises du rite byzantin*, II, 1, p. 309.

31. Le titre commence par les mots : εἰς τὸ κατὰ Λουκᾶν εὐαγγέλιον.....

32. Il s'agit bien de ἀνατολή ἔξ ὕψους qui va nous visiter « pour éclairer ceux qui sont assis dans les ténèbres et à l'ombre de la mort, pour diriger nos pas vers un chemin de la paix ». Voir E. H. KANTOROWICZ, *Oriens Augusti - Lever du Roi*. *Dumbarton Oaks Papers* 17, 1963, pp. 124-162, surtout le chapitre Christus Oriens. Kantorowicz y analyse les applications de la notion du Christ-Lumière, entre autres, à la liturgie de l'Épiphanie et à la Vierge qui a abrité cette lumière. A ce propos

on doit observer que notre miniature, tout en illustrant le texte de Ps. Chrysostome qui mentionne la lampe en tant que corps humain, se rapproche des représentations symboliques de la Vierge étant elle-même une source de lumière, un chandelier. Dans cette typologie où la Vierge est comparée à la Ménorah, le terme employé est λυχνία, quelquefois ἐπτάκαυλος λυχνία. Voir S. DEN NERSSESIAN, *Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion, Kahriye Djami*, IV, p. 339, n. 219. Le mot λυχνία dans l'homélie que nous étudions est employé en tant que lampadaire, tandis que l'objet qui contient la lumière et qui est posé sur cette λυχνία est la lampe en argile, c'est-à-dire δοτράκιον λύχνος. — Suivant le même ordre d'idées, se rapportant à la Vierge source de lumière, on doit évoquer la strophe 21 de l'Acathiste où la Vierge est acclamée en tant que φωτοδόχος λάμπας qui éclaire ceux qui sont dans l'obscurité, etc., cf. A. ΧΥΝΟΡΟΥΛΟΣ, θεοτόκος ἡ φωτοδόχος λάμπας. *Επετηρ. Εταιρ. Βυζαντ. Σπουδ.* 10, 1933, pp. 321-339.

33. C'est le τρίγωνον ἡμίτιον, cf. G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, II éd., Paris 1960, p. 202. Pour les exemples du x^e siècle dans l'iconographie de St. Jean Baptiste voir K. WESSEL dans *Rellexion zur Byz. Kunst*, s.v. Johannes Baptistes (Prodromos), 629.

34. A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, pp. 48-50, pl. IV.

35. G. RISTOW, *Die Taufe Christi*, Recklinghausen 1965, pp. 38-41.

tient n'exprime pas l'effroi. Par le geste de sa main gauche elle exprime au contraire un sentiment d'étonnement ou d'admiration³⁶. Pour pousser l'identification avec plus de certitude cette personnification il faut d'abord se rappeler le parallélisme entre le Jourdain, les eaux du Déluge et la Mer Rouge dans la typologie du Baptême. Il est bien connu que certains passages du Nouveau Testament et surtout les écrits patristiques font la comparaison étroite entre le Déluge et Moïse et l'Exode d'un côté et le Baptême de l'autre. Ce parallélisme est reflété dans la Liturgie. Dans cette interprétation sacramentaire l'identité des eaux se confond, car en réalité, que ce soient les eaux du Déluge, de la Mer Rouge ou du Jourdain, il s'agit de la Rédemption, de la victoire du Christ, préfigurée par Noé et Moïse et du symbolisme des eaux qui les rattache³⁷. Par exemple, dans De Baptismo de St. Gregoire de Nysse le Jourdain n'est plus considéré comme le fleuve qui se jette dans la Mer Morte, mais comme le fleuve mythique qui entoure le monde entier³⁸.

A cette typologie où le Déluge et le Passage de la Mer Rouge sont considérés comme réincarnations du Baptême, ajoute le parallélisme entre la Traversée du Jourdain par Josué et le Baptême de St. Jean Baptiste au bord du Jourdain et l'Incarnation du Baptême sur lequel est fondé l'Évêque du Salut dans les événements de la vie terrestre du Christ qui survient sont comparés avec le passage du peuple juif du désert à la terre promise, à travers le Jourdain, mené par les prêtres, les Léuites et Josué. Dans les chapitres consacrés aux témoignages de St. Jean Baptiste dans son *Commentaire de St. Jean*, Origène déphne

un exergue considérable sur ce thème³⁹. Dans le passage déjà cité de la *Traversée*, St. Gregoire de Nysse dit : « Voici Jésus, fils de Nave, porte l'Évangile comme lui l'Arche. Laisse la Mer Morte, c'est-à-dire le péché. Traverse le Jourdain. Hâte-toi vers la Vie selon le Christ, vers la terre qui porte des fruits de joie, où coulent, selon la promesse, le lait et le miel. Reverse Jéricho, la vieille habitude, ne la laisse pas fortifiée. Toutes ces choses sont notre figure (τύπος). Toutes sont des figures des réalités qui se manifestent maintenant. »⁴⁰.

Ces commentaires de la Traversée du Jourdain en tant que préfiguration du Baptême nous conduisent à la question : pourquoi l'artiste de la miniature qui nous concerne lorsqu'on prend en considération une explication de Théodore (Questions in laudem Nave) qui dit que les prêtres de Josué portant l'Arche de l'Alliance préfigurent St. Jean Baptiste⁴¹. On se souviendra du récit de la Bible qui dit que les pieds des prêtres étaient immergés dans l'eau, mais restaient fermes sur les pierres qui étaient posées dans le fond du fleuve pour marquer l'endroit de la traversée⁴². Rappelons aussi que l'Arche de l'Alliance était portée par les prêtres et qu'elle voulait représenter l'Arche de la Loi, la personnification de ceux dont la personne est en effet le Christ et qui se joignent à Satan que le Christ allait détruire. Le meilleur exemple de cette personnification se trouve dans l'illustration du Passage de la Mer Rouge dans le Psautier de Paris Paris gr. 129 où on la voit représentée en femme et en un instant dans l'eau, entraînant le Pharaon, tandis

36. La posture démontre l'admiration et qu'on ne puisse supposer que cela signifie au contraire de la haine et du péché comme il est peut-être le cas sur la miniature au fol. 151^r, fig. 3 (cf. GRABAR, *L'art de la fin de l'Antiquité*, p. 833), il est plus probable que son apparence traduit une idée positive.

37. J. DANIELOV, *The Bible and the Liturgy*, pp. 70-98.

38. Id., pp. 102-103 ; E. DINKLER VON SCHUBERT, dans

Kontakion für Antioch und Constantin, 22. Festschrift für Konstantin von Schubert, vol. 5, 4.

39. J. DANIELOV, *Sacramentum Futuri*, pp. 222-223.

40. *Bible and Liturgy*, 102-103.

41. Origène, *Commentaire sur St. Jean*, éd. Cecil Blanc, Sources Chrétiennes 157, pp. 302-308.

42. J. DANIELOV, *Sacramentum Futuri*, p. 242.

43. Livre de Josué IV, 2, 8.

l'ombre de la mort³⁰ et c'est lui également qui a rappelé la pénitence. Tout ceci pouvait bien aider l'artiste de la miniature du codex d'Athènes dans son intention.

Le livre imposant représenté au-dessus du titre de l'homélie est sûrement l'Évangile de St. Luc où sont contenues les deux paraboles³¹. Mais il faut se souvenir aussi que c'est l'évangile de St. Luc qui contient dans son premier chapitre l'histoire de St. Jean Baptiste et le cantique de Zacharie dont les versets 78-79 sont les plus suggestifs qui soient par rapport à l'homélie de Ps. Chrysostome³².

Un signe extérieur enlève, je crois, le moindre doute que ce soit St. Jean Baptiste représenté tenant la lampe avec le Christ Emmanuel : c'est le manteau bordé de fourrure que porte ce personnage. Peu discernable sur la photo noire et blanc, cette bande de fourrure se distingue nettement sur l'original et Monsieur Grabar l'avait incluse dans sa description. Autant que je sache, Adam ne porte jamais ce vêtement³³.

Je pense par conséquent qu'on peut affirmer avec certitude que le personnage représente St. Jean Baptiste désignant le Christ-lumière et la croix, mais cette identification change le sens de l'illustration accepté jusqu'à présent et elle demande également l'explication de la per-

sonnification représentée en buste ainsi que la présence des anges dans ce contexte nouveau.

Pourquoi en effet la personnification tiendrait-elle St. Jean Baptiste de cette manière ? Son geste rappelle le geste de la Terre du diptyque en ivoire Barberini au Louvre (vi^e s.), dont la main soutient le pied de l'empereur³⁴.

Je crois que les deux pieds du Précurseur posés dans la main de l'allégorie signifient que le saint a fait un pas vers cette main, autrement dit, il est descendu. Plutôt que d'y voir Gaea, je dirais que dans notre cas il s'agit d'une allégorie des eaux du Jourdain-même. Dans les scènes du Baptême la personnification du Jourdain est un personnage masculin, mais une personnification féminine y figure quelquefois aussi, soit seule soit avec le Jourdain. Le plus souvent c'est la Mer, mentionnée dans la liturgie de l'Épiphanie et dans les Psaumes 77 (76) et 114 (113) chantés en connection avec cette fête. Les attitudes de ces personnifications varient, mais d'habitude elles illustrent les passages tels que « le Jourdain fut stupéfait de voir et s'arrêta »... « rebroussa chemin »... « la Mer s'enfuya »...³⁵.

La personnification sur notre miniature a un beau visage et son regard, levé vers St. Jean Baptiste et vers la lumière qu'il

on doit observer que notre miniature, tout en illustrant le texte de Ps. Chrysostome qui mentionne la lampe en tant que corps humain, se rapproche des représentations symboliques de la Vierge étant elle-même une source de lumière, un chandelier. Dans cette typologie où la Vierge est comparée à la Ménorah, le terme employé est *λυχνία*, quelquefois *ἐπτάκαυλος λυχνία*. Voir S. DER NERSESSIAN, *Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion, Kahriye Djami*, IV, p. 339, n. 219. Le mot *λυχνία* dans l'homélie que nous étudions est employé en tant que lampadaire, tandis que l'objet qui contient la lumière et qui est posé sur cette *λυχνία* est la lampe en argile, c'est-à-dire *δοτράκιος λύχνος*. — Suivant le même ordre d'idées, se rapportant à la Vierge source de lumière, on doit évoquer la strophe 21 de l'Acathiste où la Vierge est acclamée en tant que *φωτοδόχος λάμπας* qui éclaire ceux qui sont dans l'obscurité, etc., cf. A. ΧΥΝΟΡΟΥΛΟΣ, *θεοτόκος ἡ φωτοδόχος λάμπας*. Επετηρ. Εταιρ. Βυζαντ. Σπουδ. 10, 1933, pp. 321-339.

33. C'est le *τρίχινον ἱμάτιον*, cf. G. MILLET, *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile*, II éd., Paris 1960, p. 202. Pour les exemples du x^e siècle dans l'Iconographie de St. Jean Baptiste voir K. WESSEL dans *Reallexicon zur Byz. Kunst*, s.v. Johannes Baptiste (Prodromos), 629.

34. A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, pp. 48-50, pl. IV.

35. G. RISTOW, *Die Taufe Christi*, Recklinghausen 1965, pp. 38-41.

tient n'exprime pas l'effroi. Par le geste de sa main gauche elle exprime au contraire un sentiment d'étonnement ou d'adoration³⁶. Pour pouvoir identifier avec plus de certitude cette personnification il faut d'abord se rappeler le parallélisme entre le Jourdain, les eaux du Déluge et la Mer Rouge dans la typologie du Baptême. Il est bien connu que certains passages du Nouveau Testament et surtout les écrits patristiques font la comparaison étroite entre le Déluge et Moïse et l'Exode d'un côté et le Baptême de l'autre. Ce parallélisme est reflété dans la Liturgie. Dans cette interprétation sacramentaire l'identité des eaux se confond, car en réalité, que ce soient les eaux du Déluge, de la Mer Rouge ou du Jourdain, il s'agit de la Rédemption, de la victoire du Christ, préfigurée par Noé et Moïse et du symbolisme des eaux qui les rattache³⁷. Par exemple, dans *De Baptismo* de St. Grégoire de Nysse le Jourdain n'est plus considéré comme le fleuve qui se jette dans la Mer Morte, mais comme le fleuve mythique qui entoure le monde entier...³⁸.

A cette typologie où le Déluge et le Passage de la Mer Rouge sont considérés comme préfigurations du Baptême s'ajoute le parallélisme entre la Traversée du Jourdain par Josué et le Baptême³⁹. Plusieurs Pères de l'Église développent cette typologie. Le ministère de St. Jean Baptiste au bord du Jourdain et l'institution du Baptême sur lequel est fondée l'œuvre du Salut dans les événements de la vie terrestre du Christ qui suivront sont comparés avec le passage du peuple juif du désert à la terre promise, à travers le Jourdain, mené par les prêtres, les Lévités et Josué. Dans les chapitres consacrés aux témoignages de St. Jean Baptiste dans son Commentaire de St. Jean, Origène déploie

un exégèse considérable sur ce thème⁴⁰. Dans le passage déjà cité du *De Baptismo*, St. Grégoire de Nysse dit : « Imite Jésus, fils de Nave, porte l'Évangile comme lui l'arche. Laisse la le désert, c'est-à-dire le péché. Traverse le Jourdain. Éloigne-toi vers la Vie selon le Christ, vers la terre qui porte des fruits de joie, où coulent, selon la promesse, le lait et le miel. Renverse Jéricho, la vieille habitude, ne la laisse pas fortifiée. Toutes ces choses sont notre figure (τύπη). Toutes sont des préfigurations des réalités qui se manifestent maintenant... »⁴¹.

Ces commentaires de la Traversée du Jourdain en tant que préfiguration du Baptême reçoivent encore plus d'importance pour l'étude de la miniature qui nous concerne lorsqu'on prend en considération une explication de Théodoret (*Questions in Iesum Nave*) qui dit que les prêtres de Josué portant l'Arche de l'Alliance préfigurent St. Jean Baptiste⁴². On se souviendra du récit de la Bible qui dit que les pieds des prêtres étaient immergés dans l'eau, mais restaient fermes sur les pierres qui étaient posées dans le fond du fleuve pour marquer l'endroit de la traversée⁴³. Rappelons-nous que l'homélie du Ps. Chrysostome qu'illustre notre miniature mentionne *βυθός τοῦ βίου* où était emporté Adam et d'où il fut sauvé. C'est sûrement l'idée de cette région-là qu'a voulu représenter l'artiste ; il choisit la personnification des eaux dont les profondeurs sont en effet le *βυθός* et où séjournait Satan que le Christ allait détruire. Le meilleur exemple du *βυθός* personnifié se trouve dans l'illustration du Passage de la Mer Rouge dans le Psautier de Paris (Paris gr. 139) où on le voit représenté en homme fort et nu, debout dans l'eau, entraînant le Pharaon, tandis

Reallexicon für Antike und Christentum, s.v. Fluss II (ikonographisch), col. 93-94.

39. J. DANIELOU, *Sacramentum Futuri*, pp. 233-245 ; *id.*, *Bible and Liturgy*, 102-105.

40. Origène, *Commentaire sur St. Jean*, éd. Cécile Blanc, Sources Chrétiennes 157, pp. 302-308.

41. J. DANIELOU, *Sacramentum Futuri*, p. 242.

42. Migne PG 80, 464B-465D.

43. Livre de Josué IV, 2, 3.

36. Sa coiffure démontre l'abondance et quoiqu'on puisse supposer que cela signifie un symbole de la luxure et du péché comme il est peut-être le cas sur la miniature au fol. 151v, fig. 3 (cf. GRABAR, *L'art de la fin de l'Antiquité*, p. 833), il est plus probable que son apparence traduit une idée positive.

37. J. DANIELOU, *The Bible and the Liturgy*, pp. 70-98.

38. *Id.*, pp. 102-103 ; E. DINKLER VON SCHUBERT, dans

qu'une belle figure de θάλασσα, femme à seins découverts, portant une rame, jette un regard vers la scène ⁴⁴.

On pourrait par conséquent supposer que ce serait θάλασσα en tant que synonyme du Jourdain, dans l'abîme de laquelle se trouvait Adam échoué, qu'on devrait reconnaître dans cette personnification féminine qui offre le support de sa main à St. Jean Baptiste. Il me semble cependant que l'apparence de cette figure avec sa coiffe de verdure et de fruits, demande plus de précision. On peut en effet la rapprocher des deux personnifications féminines que l'on voit sur la scène du Baptême du médaillon en or de la Collection de Dumbarton Oaks, provenant de Chypre et que l'on date des années 583/4 ⁴⁵. La personnification du codex d'Athènes a une branche d'olivier, de palmier ou d'osier attachée à sa coiffe, d'où pendent quelques fruits. Sur le médaillon de Washington, on remarque que les deux personnifications qui nagent des deux côtés du Jourdain tiennent des rameaux semblables et elles sont coiffées de couronnes de feuillage (comme l'est d'ailleurs le Jourdain lui-même). Celle de droite tient aussi un flambeau. On observe également un crabe ou un poisson. Dans les deux cas, miniature et médaillon, il s'agit sans doute des sources du fleuve personnifiées, des sources des « eaux vives », des eaux devenues douces et vivifiantes au moment où elles furent sanctifiées par la Descente du Christ et du St. Esprit. Le feuillage et les fruits qui sont des attributs de ces personnifications nous mettent en rapport avec la prophétie d'Ézéchiel (Ézéch. XLVII, 1) et sa description des eaux qui coulent « vers le district

44. H. BUCHTHAL, *The Miniatures of the Paris Psalter*, London 1938, p. 32; belle reproduction dans GRABAR, *Byzantine Painting*, Skira, p. 169.

45. M. C. ROSS, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities at the Dumbarton Oaks Collection* II, 1965, no. 36, p. 33.

46. J. DANIELOU, *Primitive Christian Symbols*, London 1964, p. 42-57; la torche que tient la personnification du médaillon s'explique par la lumière qui éclaira le Jourdain au moment du Baptême. Un passage de l'homélie sur le Baptême par St. Hippolyte dit : « O miras... scintilla est in aqua! ignis in flumine! flamma volutatur in unda! Deus lavatur in Jordane (Pitra, *Analecta Sacra* IV, Paris 1883, 384; St. Grégoire le

oriental)... « au bord desquelles des arbres croîtront »... et aussi avec la prophétie de Zacharie XIV, 8, mentionnant les eaux vives, les deux prophéties tenant la place centrale dans la théologie du Baptême ⁴⁶.

Je conclurai par conséquent que la personnification tenant St. Jean Baptiste sur la miniature du codex d'Athènes est le Jourdain-même, et je préciserai davantage en disant que c'est Πηγὴ Ζωτικὴ du fleuve qui est représentée en femme à coiffure de feuillage et de fruits. Adam se trouvait dans l'abîme mais au moment du triomphe du Christ par le Baptême, au moment de la descente du Logos incarné, de sa mort et de sa résurrection, les eaux allaient devenir vivifiantes, « saines et capables de guérir ». Selon St. Hippolyte de Rome, c'est alors que le Jourdain devint Ἡ ἀκατάληπτος πηγὴ, ἡ Ζωὴν βλαστάνουσα πᾶσιν ἀνθρώποις καὶ τέλος μὴ ἔχουσα ⁴⁷. C'est dans un contexte semblable que le Jourdain qui signifie κατὰ βας αὐτῶν s'identifie, selon Origène, avec le Verbe de Dieu qui descend du ciel ⁴⁸.

J'ai emprunté le terme Πηγὴ Ζωτικὴ à l'inscription qui se trouve au-dessous de la théophanie de l'abside du Hosios David à Salonique, car elle me semble la plus logique et bien à propos pour notre miniature. Sur cette célèbre mosaïque, par contre, c'est une personnification masculine du fleuve qui est représentée ⁴⁹.

Comme je l'ai dit plus haut, St. Jean Baptiste, sur notre miniature, aurait fait un pas, il aurait mis ses pieds dans l'eau. J'ai mentionné déjà la typologie des prêtres de la Traversée du Jourdain par Josué à laquelle on devrait sans doute ajouter la tradition d'une pierre sur laquelle St. Jean Baptiste posa son pied au bord du

Thaumaturge (PG 10, 1184) parle du Jourdain qui le réjouit lorsque son Créateur incarné entre dans ses flots; de même, Eusèbe d'Alexandrie, PG 86, 373; RISTOW, *op. cit.*, p. 16, n. 35.

47. Migne PG 10, 853.

48. ORIGÈNE, *Commentaire sur St. Jean*, éd. Cécile Blanc, Sources Chrétiennes 157, pp. 295-299. DANIELOU, *Sacramentum Futuri*, p. 239.

49. A. GRABAR, *Notes sur les sources des peintres byzantins des XIII^e et XIV^e s.*, *L'Art de la fin de l'Antiquité*, pp. 849-855; Christa ILM, *Die Programme der Christlichen Apsismalerei vom IV. Jahrh. bis zum Mitte des VII. Jahrh.*, Wiesbaden 1960, p. 183, Tf. 1.

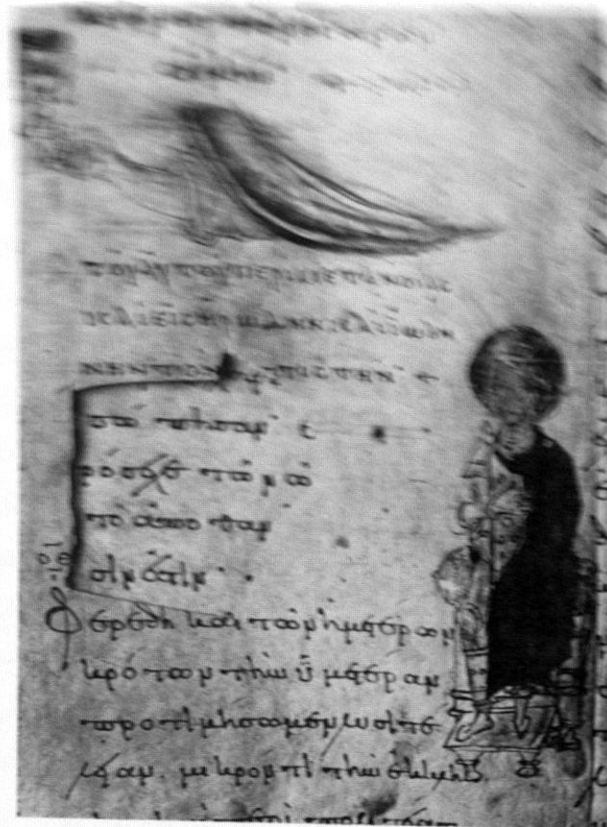


Fig. 4. — Athen. gr. 211, fol. 132^v (Hérode et la main de Dieu tenant le calice).

Jourdain ⁵⁰. Sur la miniature d'Athènes, les pieds du Précurseur posés aussi fermement que possible dans le creux de la main du fleuve, traduiraient cet ensemble d'allusion car le symbolisme en serait le fait que ce fut St. Jean Baptiste qui prépara le chemin du Seigneur aussi bien dans la vie que dans la voie de la mort et de la

50. D. V. AINALOV, *The Hellenistic origins of Byzantine Art*, New Brunswick 1961, p. 163, mentionne la relique de la pierre du Précurseur pour laquelle, suivant les descriptions d'Épiphanie (XI^e s.), on aurait construit une église, et cite les exemples des scènes du Baptême où la pierre est mise en évidence; voir également RISTOW, *op. cit.*, pp. 14-15.

51. On se souviendra que l'Arche de l'Alliance est un symbole de la Vierge. Voir S. DER NERSESSIAN, *Kahriye Djami IV*, Parecclesion, p. 338 ff. Il est intéressant de noter que sur certaines représentations du transport de l'Arche dans les Octateuques, c'est une « Déisis » qui est représentée sur l'Arche-même au lieu du médaillon plus habituel de la Vierge. *Ibid.*, p. 339, n. 213. L'une des Odes de Solomon, recueil d'hymnes liturgiques chrétiennes de caractère baptismal, décrit le « passage » du Jourdain dans le Baptême en termes significatifs pour notre miniature. Je la cite en traduction anglaise :

ODE XXXIX.

Great rivers are the power of the Lord : and they carry headlong those who despise Him : and entangle their paths : and they sweep away their fords, and catch their

bodies, and destroy their lives. For they are more swift than lightning and more rapid, and those who cross them in faith are not moved ; and those who walk on them without blemish shall not be afraid. For the Sign in them is the Lord ; and the sign is the way of those who cross in the name of the Lord ; put on, therefore, the name of the Most High, and known Him : and you shall cross without danger, for the rivers will be subject to you. The Lord has bridged them by His word ; and He walked and crossed them on foot : and His footprints stand ' firm ' on the water, and are not injured ; they are as firm as a (piece of) wood, that is truly set up. And the waves were lifted up on this side and on that, but the footsteps of our Lord Christ stand firm and are not obliterated and are not defaced. And a way has been appointed for those who cross after Him and for those who adhere to the course of faith in Him and worship His name. Hallelujah. (*The Odes of Solomon*, ed. J. H. Bernard, *Texts and Studies* I, 8, no. 3, Cambridge 1912). Bernard met cet hymne en rapport avec la typologie Josué-Baptême et mentionne la comparaison faite par Théodoret entre les prêtres et St. Jean Baptiste. *Op. cit.*, pp. 126-127.

Il convient ici de revenir une fois de plus aux versets du premier chapitre de l'Évangile de St. Luc auxquels devait penser l'artiste de la miniature, où, en parlant du Précurseur, il est dit : « Car tu marcheras devant le Seigneur pour préparer ses chemins... » (Luc I, 76-80).

Le détail curieux des pieds de St. Jean Baptiste et de la main du Jourdain se trouverait expliqué par cette association d'idées. Le fait que l'artiste choisit la forme stylistique de la main de la personnification montre sa dépendance des modèles hellénistiques. Comme la main de la Terre soutenant le pied de l'empereur sur l'ivoire Barberini désignait un passage assuré et triomphal de l'empereur partout où il allait, le support de la main du Jourdain sur notre miniature a une signification semblable. Il n'est pas moins important à noter que l'artiste du codex d'Athènes était particulièrement doué à dessiner les mains, ainsi que le prouve la miniature au fol. 132^v, fig. 4 ⁵².

bodies, and destroy their lives. For they are more swift than lightning and more rapid, and those who cross them in faith are not moved ; and those who walk on them without blemish shall not be afraid. For the Sign in them is the Lord ; and the sign is the way of those who cross in the name of the Lord ; put on, therefore, the name of the Most High, and known Him : and you shall cross without danger, for the rivers will be subject to you. The Lord has bridged them by His word ; and He walked and crossed them on foot : and His footprints stand ' firm ' on the water, and are not injured ; they are as firm as a (piece of) wood, that is truly set up. And the waves were lifted up on this side and on that, but the footsteps of our Lord Christ stand firm and are not obliterated and are not defaced. And a way has been appointed for those who cross after Him and for those who adhere to the course of faith in Him and worship His name. Hallelujah.

(*The Odes of Solomon*, ed. J. H. Bernard, *Texts and Studies* I, 8, no. 3, Cambridge 1912). Bernard met cet hymne en rapport avec la typologie Josué-Baptême et mentionne la comparaison faite par Théodoret entre les prêtres et St. Jean Baptiste. *Op. cit.*, pp. 126-127.

52. Cette main de Dieu sortant du segment se trouve au-dessus de l'endroit découpé du parchemin où il y

Nous pouvons conclure par conséquent que la figure de St. Jean Baptiste tenant la croix brillante avec le buste d'Emmanuel, qui s'avance vers les profondeurs, réunit la notion de la Résurrection avec celle du Baptême. La composition est une annonce de la Résurrection en chair qui va suivre, annonce faite par St. Jean Baptiste à ceux qui sont dans les ténèbres, retenus par Satan. Elle est en même temps l'évocation de la mort et de la résurrection avec le Christ dans le Baptême⁵³. Les chœurs des anges représentés du côté opposé de la miniature complètent le sens de la composition. Ils sont là, parce que, comme Adam le protoplaste (la dixième drachme, la dixième pièce égale dans la parabole), ils appartiennent à la Sagesse Divine et parce que, au moment du Baptême et de la Résurrection Adam sera réuni avec eux. A la lumière de la lampe que tient St. Jean Baptiste et d'où brille le Christ Sagesse s'ajoute celle des cierges des anges. On peut dire que la scène entière est une iconographie originale de la nuit de Pâques, de la nuit de φάσμα⁵⁴.

Nous voyons que l'artiste qui a illustré le texte de Ps. Chrysostome sur l'Évangile de St. Luc, la parabole des dix drachmes et de l'enfant prodigue a représenté St. Jean Baptiste comme une figure clé pour

donner toute la vigueur nécessaire à la confirmation du dogme exposé dans l'homélie. Tout en étant le porte-lumière qui prépare la voie du Salut sur terre aussi bien que dans les ténèbres, par sa présence St. Jean Baptiste rappelle qu'Adam ressuscité sera le nouvel Adam qui fera de nouveau partie des chœurs des anges⁵⁵. Ainsi, d'un moyen simple et logique, l'artiste a réussi de mettre en évidence toute la valeur contenue dans l'Incarnation. Il a créé une composition ingénieuse, avec une économie de détails étonnante, mais qui contient tous les éléments pour indiquer la possibilité imminente du Salut.

L'identification avec St. Jean Baptiste du personnage tenant la lampe sur la miniature que nous avons étudiée ouvre une voie de comparaisons avec certains autres monuments dont l'iconographie concerne le thème de la Sagesse Divine. Je souligne qu'il ne s'agit pas de comparaisons directes de types iconographiques car par sa forme, la composition du manuscrit d'Athènes reste unique. Cependant, c'est en tenant compte de la conception de cette image et du texte qu'elle accompagne que nous pouvons entrevoir des indications intéressantes touchant aux problèmes de l'origine de cette iconographie⁵⁶.

(vêtement du Christ et auréole en or), en guise de lampe, le bras levé, le dessin de la main semblable à celui de la main de St. Jean Baptiste. Dans le Spencer le buste du Christ est incorporé dans l'initiale E : A. CUTLER, "The Spencer Psalter". A 13th c. Byzantine Manuscript in the New York Public Library, *Cahiers Archéologiques* 23, 1974, pp. 129-150, fig. 17.

56. La complexité de ces problèmes est bien connue et il m'est impossible de mentionner, dans le cadre du présent article, tous les aspects sous lesquels ils se présentent. A l'étude de J. MAYENDORFF avec bibliographie (ma note 15) joindre l'étude de S. DER NERSESSIAN, *Notes sur quelques images se rattachant au thème du Christ-Ange. Études Byzantines et Arméniennes* I, pp. 43-47 ; II, fig. 24, 25, 26, 27, 50 ; également, les observations de A. GRABAR dans les articles suivants : *Iconographie de la Sagesse Divine et de la Vierge. L'Art de la fin de l'Antiquité...*, pp. 555-560 ; *L'Iconographie du Dimanche principal à Byzance*, *ibid.*, 561-568 ; *Sur les sources des peintures byzantines des XIII^e et XIV^e s.* (chapitre sur les images des visions théophaniques, *ibid.*, 874-879 ; *Les peintures murales dans le chœur de Sainte Sophie, Ohrid. Étude critique, Cahiers Archéologiques* XV, p. 257. — Voir également S. RADOŠIĆ, *La table de la Sagesse dans la littérature serbe et dans l'art serbe depuis le début du XIII^e jusqu'au début du XIV^e s.*, *Zbornik Radova Vizantološkog Instituta* 16, Belgrade 1975, pp. 215-224 ; Marina SACPOULO, *La Théotocos à la Mandorla de Lytrankomi*, Paris 1975.

Voici ce qui se dégage, à mon avis, de l'examen du texte et de la miniature du manuscrit d'Athènes par rapport à certaines catégories d'œuvres d'art que je citerai.

Le texte de Ps. Chrysostome dit explicitement que la Sagesse illuminante du Christ est venue des cieux pour être incarnée et sauver Adam. Le texte révèle aussi la notion de la Sagesse contenant en elle-même les neuf autres angéliques. Il y est dit également que, dans la partie de ce nombre d'anges, qui se situe le dixième de la somme des dix drachmes, est Adam qui, après avoir été temporairement arraché par le diable, est repris les anges lorsque le Christ est incarné. Nous pourrions maintenant dire que cette miniature illustre le thème de la Sagesse incarnée, une allusion à l'Incarnation du Christ-Ange, qui est le nouvel Adam, et à la fin de la chute d'Adam.

En retenant donc le fait que le sermon de Ps. Chrysostome mentionne la Sagesse illuminante descendue des cieux, que le même texte montre le rapport entre la Sagesse et les anges et par là contient l'allusion à l'identification de celle-ci avec un ange, et en se rappelant que le miniaturiste du codex d'Athènes représente St.

Jean Baptiste tenant la croix brillante, on pourrait d'abord remarquer le problème de l'origine de l'iconographie des anges angéliques des IX^e et X^e s., où il est indiqué par une inscription que le terme « Sagesse Divine » est rapporté au Christ⁵⁷. Comme on sait, que cet indice l'élément de l'Incarnation est représenté par l'apparence d'un ange et non d'un Baptiste aux robes du Christ-Sagesse, représente cette fois sous la forme d'un ange tenant, ou habits impériaux. Le détail à observer est la qualité flamboyante que les artistes de ces siècles ont eu soin de donner au Christ-Sagesse, car ils ont utilisé la couleur rouge-pourpre même pour son visage, ses mains et ses ailes. Au-dessus de la figure tréflante est représenté un buste du Christ ou médaillon, sans ailes, en habits classiques. Le Christ-Sagesse, en robe de la même couleur, est représenté en dessous.

On ne connaît pas de modèles byzantins de l'iconographie de ces scènes, mais M. Grabar avait déjà supposé l'existence d'un antécédent qui aurait été créé après la fin de la crise iconoclaste. La création d'une iconographie semblable à Byzance aurait été l'une des démarches que l'on aurait entreprises en s'efforçant de trou-

ver le même symbolisme de l'anneau de la parabole de l'enfant prodigue qui par l'effigie gravée sur la pierre indique la récupération de l'Image, se rencontrant ailleurs dans les écrits des Pères. Voir J. DER NERSESSIAN, *Platonisme et théologie byzantine*, Paris 1964, pp. 22-23. C'est dans la lumière de ce symbolisme particulier de la restauration de l'Image par le Baptême que l'on sait encore mieux la notion de l'unité Christ-Ange-Sagesse dans la plénitude de laquelle rentre l'homme après la rédemption. Et c'est, je crois par cet aspect surtout que le sermon de Ps. Chrysostome et la miniature du codex d'Athènes contribuent aux conclusions de M. Grabar concernant la valeur de l'Incarnation dans les arguments des auteurs iconodoules de la Querelle des images, malgré que, à mon avis, pour les raisons que j'ai exposées plus haut, il ne soit pas possible d'utiliser, dans ces conclusions, la représentation d'Adam qui admirerait avec les anges le Christ Emmanuel émanant de la lampe. (Voir A. GRABAR, *L'Iconoclasme byzantin*, Paris 1957, pp. 247, 252-253 ; de même, Yves CHRISTE, *Les grands portails romans*, Genève 1969, pp. 29, 42). L'homélie de Ps. Chrysostome qui traduit de cette façon l'idée de l'unité Christ-Ange-Sagesse a des points de contact avec le deuxième sermon pascal de St. Grégoire de Nazianze (Migne, PG 36, 624-660) et peut contribuer aux conclusions faites par Madeleine DER NERSESSIAN dans son étude sur les illustrations de ce sermon et sur l'iconographie du Christ-Ange (S. DER NERSESSIAN, *ouvrage cité*, *supra*, n. 56).

58. J. MAYENDORFF, *op. cit.*, pp. 247-277, fig. 12 ; M. LAZOVIC, *Icones et Sainte Sophie la Sagesse Divine*, dans la collection *Prosvetnik. Zograf* 1, Belgrade 1975, pp. 64-70.

avait sûrement représentée une tête de St. Jean Baptiste sur le plat. Le sermon qu'illustre la miniature se rapporte à la pénitence, à St. Jean Baptiste et à Hérode. M. Grabar avait remarqué que ce détail curieux de la main tenant le calice en rapport avec le sujet qu'elle accompagne témoigne de l'importance particulière donnée à St. Jean Baptiste (GRABAR, *op. cit.*, p. 830). J'espère revenir à cette miniature à une autre occasion.

53. Voir *supra*, notes 24 et 25. Sur le parallélisme entre « être baptisé » et mourir avec le Christ voir OSCAR CULMANN, *Baptism in the New Testament*, London 1950, pp. 9-22.

54. Sur la pratique du baptême des catéchumènes la veille de Pâques au IV^e s., Egeria : *Diary of a Pilgrimage*, transl. and annot. by G. E. GINGRAS, *Ancient Christian Writers* no. 38, New York 1970, chapitres 45-46. L'allusion à la nuit pascale, aube du dimanche qui marque le retour du premier jour dans lequel fut créée la lumière est bien exprimée chez St. Jean Chrysostome : Le premier homme fut créé le sixième jour, l'homme nouveau est créé au premier jour, en même temps que la lumière (*Homélie 25 sur Jean*, PG 59, 150), cf. A. WENGER, *op. cit.*, p. 98.

55. Certains commentaires de la liturgie disent que les candelabres que l'on porte au moment de la Grande Entrée symbolisent St. Jean Baptiste et les prophètes (D. SMOLODOVIC, *Liturgika*, Kiev 1861, p. 91). A ce propos on peut comparer à St. Jean Baptiste de la miniature du manuscrit d'Athènes une miniature au fol. 376 du Psautier Spencer où Hanna tient un buste du Christ

Nous pouvons conclure par conséquent que la figure de St. Jean Baptiste tenant la croix brillante avec le buste d'Emmanuel, qui s'avance vers les profondeurs, réunit la notion de la Résurrection avec celle du Baptême. La composition est une annonce de la Résurrection en chair qui va suivre, annonce faite par St. Jean Baptiste à ceux qui sont dans les ténèbres, retenus par Satan. Elle est en même temps l'évocation de la mort et de la résurrection avec le Christ dans le Baptême⁵³. Les chœurs des anges représentés du côté opposé de la miniature complètent le sens de la composition. Ils sont là, parce que, comme Adam le protoplaste (la dixième drachme, la dixième pièce égale dans la parabole), ils appartiennent à la Sagesse Divine et parce que, au moment du Baptême et de la Résurrection Adam sera réuni avec eux. A la lumière de la lampe que tient St. Jean Baptiste et d'où brille le Christ Sagesse s'ajoute celle des cierges des anges. On peut dire que la scène entière est une iconographie originale de la nuit de Pâques, de la nuit de φωτισμα⁵⁴.

Nous voyons que l'artiste qui a illustré le texte de Ps. Chrysostome sur l'Évangile de St. Luc, la parabole des dix drachmes et de l'enfant prodigue a représenté St. Jean Baptiste comme une figure clé pour

avait sûrement représentée une tête de St. Jean Baptiste sur le plat. Le sermon qu'illustre la miniature se rapporte à la pénitence, à St. Jean Baptiste et à Hérode. M. Grabar avait remarqué que ce détail curieux de la main tenant le calice en rapport avec le sujet qu'elle accompagne témoigne de l'importance particulière donnée à St. Jean Baptiste (Grabar, *op. cit.*, p. 830). J'espère revenir à cette miniature à une autre occasion.

53. Voir *supra*, notes 24 et 25. Sur le parallélisme entre « être baptisé » et mourir avec le Christ voir Oscar CULMANN, *Baptism in the New Testament*, London 1950, pp. 9-22.

54. Sur la pratique du baptême des catéchumènes la veille de Pâques au IV^e s., Egeria : *Diary of a Pilgrimage*, transl. and annot. by G. E. GINGRAS, Ancient Christian Writers no. 38, New York 1970, chapitres 45-46. L'allusion à la nuit pascale, aube du dimanche qui marque le retour du premier jour dans lequel fut créée la lumière est bien exprimée chez St. Jean Chrysostome : Le premier homme fut créé le sixième jour, l'homme nouveau est créé au premier jour, en même temps que la lumière (*Homélie 25 sur Jean*, PG 59, 150), cf. A. WENGER, *op. cit.*, p. 98.

55. Certains commentaires de la liturgie disent que les candélabres que l'on porte au moment de la Grande Entrée symbolisent St. Jean Baptiste et les prophètes (D. SMOLODOVICH : *Liturgika*, Kiev 1861, p. 91). A ce propos on peut comparer à St. Jean Baptiste de la miniature du manuscrit d'Athènes une miniature au fol. 376 du Psautier Spencer ou Hanna tient un buste du Christ

donner toute la vigueur nécessaire à la confirmation du dogme exposé dans l'homélie. Tout en étant le porte-lumière qui prépare la voie du Salut sur terre aussi bien que dans les ténèbres, par sa présence St. Jean Baptiste rappelle qu'Adam ressuscité sera le nouvel Adam qui fera de nouveau partie des chœurs des anges⁵⁵. Ainsi, d'un moyen simple et logique, l'artiste a réussi de mettre en évidence toute la valeur contenue dans l'Incarnation. Il a créé une composition ingénieuse, avec une économie de détails étonnante, mais qui contient tous les éléments pour indiquer la possibilité imminente du Salut.

L'identification avec St. Jean Baptiste du personnage tenant la lampe sur la miniature que nous avons étudiée ouvre une voie de comparaisons avec certains autres monuments dont l'iconographie concerne le thème de la Sagesse Divine. Je souligne qu'il ne s'agit pas de comparaisons directes de types iconographiques car par sa forme, la composition du manuscrit d'Athènes reste unique. Cependant, c'est en tenant compte de la conception de cette image et du texte qu'elle accompagne que nous pouvons entrevoir des indications intéressantes touchant aux problèmes de l'origine de cette iconographie⁵⁶.

(vêtement du Christ et auréole en or), en guise de lampe, le bras levé, le dessin de la main semblable à celui de la main de St. Jean Baptiste. Dans le Spencer le buste du Christ est incorporé dans l'initiale E : A. CUTLER, "The Spencer Psalter". A 13th c. Byzantine Manuscript in the New York Public Library, *Cahiers Archéologiques* 23, 1974, pp. 129-150, fig. 17.

56. La complexité de ces problèmes est bien connue et il m'est impossible de mentionner, dans le cadre du présent article, tous les aspects sous lesquels ils se présentent. A l'étude de J. MEYENDORFF avec bibliographie (ma note 15) joindre l'étude de S. DER NERSESSIAN, *Notes sur quelques images se rattachant au thème du Christ-Ange. Études Byzantines et Arméniennes* I, pp. 43-47 ; II, fig. 24, 25, 26, 27, 50 ; également, les observations de A. GRABAR dans les articles suivants : *Iconographie de la Sagesse Divine et de la Vierge. L'Art de la fin de l'Antiquité...*, pp. 555-560 ; *L'Iconographie du Dimanche principalement à Byzance*, *ibid.*, 561-568 ; *Sur les sources des peintures byzantines des XIII^e et XIV^e s.* (chapitre sur les images des visions théophaniques, *ibid.*, 874-879 ; *Les peintures murales dans le chœur de Sainte Sophie, Ohrid, Étude critique, Cahiers Archéologiques* XV, p. 257. — Voir également S. RADOJČIĆ, *La table de la Sagesse dans la littérature serbe et dans l'art serbe depuis le début du XIII^e jusqu'au début du XIV^e s.*, *Zbornik Radova Vizantološkog Instituta* 16, Belgrade 1975, pp. 215-224 ; Marina SACOROULO, *La Théotocos à la Mandorla de Lytrankomi*, Paris 1975.

Voici ce qui se dégage, à mon avis, de l'examen du texte et de la miniature du manuscrit d'Athènes par rapport à certaines catégories d'œuvres d'art que je citerai.

Le texte de Ps. Chrysostome dit explicitement que la Sagesse illuminante du Christ est venue des cieux pour être incarnée et sauver Adam. Le texte révèle aussi la notion de la Sagesse contenant en elle-même les neuf ordres angéliques. Il y est dit également que faisant partie de ce nombre d'anges, tout en étant le dixième de la somme des dix « drachmes », est Adam qui, après avoir été temporairement arraché par le diable, rejoint les anges lorsque le Salut est complété. Nous pouvons par conséquent dire que dans cette notion d'Adam ressuscité redevenu ange nous trouvons une allusion à l'idée du Christ-Ange, car le nouvel Adam n'est autre que le Christ lui-même⁵⁷.

En retenant donc le fait que le sermon de Ps. Chrysostome mentionne la Sagesse illuminante descendue des cieux, que le même texte montre le rapport entre la Sagesse et les anges et par là contient l'allusion à l'identification de celle-ci avec un ange, et en se rappelant que le miniaturiste du codex d'Athènes représente St.

57. En effet, on se rend compte que dans son interprétation de la parabole des dix drachmes Ps. Chrysostome a suivi l'idée de St. Paul sur le rôle cosmique du Christ exprimée dans l'épître aux Colossiens (voir *supra*, n. 23) à laquelle Ps. Chrysostome a fait directement allusion dans le dernier paragraphe de son homélie. Or l'épître aux Colossiens insiste sur l'unité de la création entière, visible et invisible, avec le Christ qui est l'image du Dieu invisible, le premier-né dans cette création, celui « en qui se trouvent cachés tous les trésors de la sagesse et de la science » (Col. 2, 3) et « qui est Chef de toute Principauté et Pouvoir » (Col. 2, 10). (Sur l'usage des formules de St. Paul dans l'exégèse patristique concernant l'Ange du Grand Conseil voir M. Th. d'ALVERNY, *op. cit.*, *supra*, n. 9, pp. 284-285). Il est certain que dans le commentaire de Ps. Chrysostome sur la drachme retrouvée l'accent est mis sur la restauration de l'image de Dieu que l'homme possédait et avait perdue temporairement et qui lui est rendue par le Baptême. Malgré que Ps. Chrysostome ne traduise pas la métaphore de la drachme contenant l'effigie impériale aussi explicitement que St. Cyrille d'Alexandrie (voir *supra*, n. 7), c'est justement dans la seconde partie de son commentaire où la parabole de l'enfant prodigue est mise en rapport avec le Baptême, que l'on retrouve l'idée de la récupération de l'εἰκὼν qui complète ainsi le sens du commentaire sur les drachmes. Un détail en particulier contribue à l'expression de l'idée de la rédemption assurée à l'homme par sa ressemblance à Dieu : c'est la mention de l'anneau de la parabole (Luc 15, 22) qui est selon Ps. Chrysostome le signe de la richesse, le sceau de l'Esprit et le gage de la grâce (Migne, PG 61, 784). (Le

Jean Baptiste témoignant de la Sagesse, on pourrait d'abord reconsidérer le problème de l'origine de l'iconographie des icônes novgorodiennes des XV^e-XVI^e s., où il est indiqué par une inscription que le terme « Sagesse Divine » se rapporte au Christ⁵⁸. Comme on sait, sur ces icônes l'élément de l'Incarnation est accentué par la présence de la Vierge et de St. Jean Baptiste aux côtés du Christ-Sagesse, représenté cette fois sous la forme d'un ange trônant, en habits impériaux. Un détail à observer est la qualité flamboyante que les artistes de ces icônes ont eu soin de donner au Christ-Sagesse, car ils ont utilisé la couleur rouge-pourpre même pour son visage, ses mains et ses ailes. Au-dessus de la figure trônante est représenté un buste du Christ en médaillon, sans ailes et en habits classiques. Au registre supérieur on voit la voûte céleste, les anges et l'Hétimasie.

On ne connaît pas de modèles byzantins de l'iconographie de ces icônes, mais M. Grabar avait déjà supposé l'existence d'un antécédent qui aurait été créé après la fin de la crise iconoclaste. La création d'une iconographie semblable à Byzance aurait été l'une des démarches que l'on aurait entreprises en s'efforçant de trou-

même symbolisme de l'anneau de la parabole de l'enfant prodigue qui par l'effigie gravée sur la pierre indique la récupération de l'image, se rencontre ailleurs dans les écrits des Pères. Voir J. DANIELOU : *Platonisme et théologie mystique*, Paris 1944, pp. 33-34). C'est dans la lumière de ce symbolisme particulier de la restauration de l'image par le Baptême que l'on saisit encore mieux la notion de l'unité Christ-Ange-Sagesse dans la plénitude de laquelle rentre l'homme après la rédemption. Et c'est, je crois par cet aspect surtout que le sermon de Ps. Chrysostome et la miniature du codex d'Athènes contribuent aux conclusions de M. Grabar concernant la valeur de l'Incarnation dans les arguments des auteurs iconodoules de la Querelle des images, malgré que, à mon avis, pour les raisons que j'ai exposées plus haut, il ne soit pas possible d'utiliser, dans ces conclusions, la représentation d'Adam qui admirerait avec les anges le Christ Emmanuel émanant de la lampe. (Voir A. GRABAR, *L'Iconoclasme byzantin*, Paris 1957, pp. 247, 252-253 ; de même, Yves CHRISTE, *Les grands portails romans*, Genève 1969, pp. 29, 42). L'homélie de Ps. Chrysostome qui traduit de cette façon l'idée de l'unité Christ-Ange-Sagesse a des points de contact avec le deuxième sermon pascal de St. Grégoire de Nazianze (Migne, PG 36, 624-660) et peut contribuer aux conclusions faites par Madoiselle Der Nersessian dans son étude sur les illustrations de ce sermon et sur l'iconographie du Christ-Ange (S. DER NERSESSIAN, *ouvrage cité, supra*, n. 56).

58. J. MEYENDORFF, *op. cit.*, pp. 247-277, fig. 12 ; M. LAZOVIC, *Ikône « Sainte Sophie la Sagesse Divine »*, dans la collection Provatoroff, *Zograf* 6, Belgrade 1975, pp. 68-70.

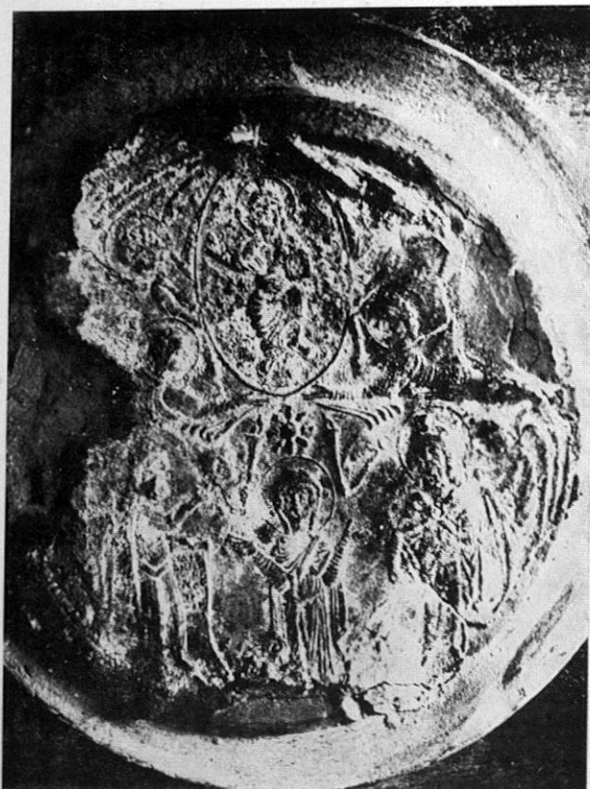


Fig. 5. — Ampoule de Bobbio 20.

ver des moyens pour traduire en langage artistique le mystère entier de l'Incarnation⁵⁹.

Or nous voyons que plusieurs éléments essentiels de ce type iconographique, c'est-à-dire le Christ-lumière incarné, les anges qui (nous le savons par le texte de Ps. Chrysostome), font partie de la Sagesse, l'allusion à la Passion et à la Résurrection se trouvent sur la miniature du codex d'Athènes tandis que la présence de St. Jean Baptiste sur la miniature et sur les icônes constitue un lien de plus, l'élément relatif au témoignage de l'Incarnation, qui a dû être important dans l'évolution de ce thème⁶⁰. Ainsi les échos de la formule brève et originale de la miniature et de l'idée exprimée dans l'homélie qu'elle illustre se retrouvent dans l'iconographie

59. A. GRABAR, *Iconographie de la Sagesse Divine et de la Vierge*, dans *L'Art de la fin de l'Antiquité...*, p. 558.

60. Sur les problèmes autour de la signification de la Déisis, voir Ch. WALTER, *Two notes on the Deesis*, dans *Revue des Études byzantines* XXVI (1968), pp. 311-316 avec bibliographie.

61. A. GRABAR, *Ampoules de Terre Sainte*, Paris 1958, pp. 43 et 60, et surtout *id.*, *Christian Iconography*, Washington D.C. — Princeton 1968, pp. 133-134.

62. Voir surtout N. THIERRY, *A propos des peintures d'Ayvali Köy* (Cappadoce). *Les programmes absidaux*

développée des icônes tardives de Novgorod. Malgré la différence de forme des deux représentations, on se rend compte de la similitude de leur conception.

La présence de St. Jean Baptiste sur la miniature du cod. gr. 211 d'Athènes en connection avec la représentation du Christ-lumière évoque certains autres monuments où l'image du Christ encadré de lumière apparaît sous une autre forme, mais auxquels l'exégèse de Ps. Chrysostome pourrait être facilement appliquée. Je pense d'abord à l'ampoule n° 20 de Bobbio (fig. 5). La gloire parsemée d'étoiles et supportée par les anges, les torches allumées et l'étoile au-dessus de la Vierge orante traduisent l'idée de la lumière venue des cieux et incarnée⁶¹. Comme sur la miniature du codex d'Athènes, St. Jean Baptiste, ici avec le rouleau et le texte de Jean I, 29 (Voici l'agneau de Dieu...) témoigne l'Incarnation et évoque le Salut qui va suivre. La présence de Zacharie se rapporte au passage de l'Évangile de St. Luc (I, 78) qui d'ailleurs, en comparaison avec le sermon de Ps. Chrysostome, a une signification particulière (voir *supra*, n. 32).

Suivant le même ordre d'idées on pourrait passer en revue certaines représentations des théophanies-visions dans les absides des églises du Haut Moyen Age et de celles de la Cappadoce et de la Géorgie où la présence de la Vierge et de St. Jean Baptiste ou bien de la Vierge seulement, indiquent l'idée de l'Incarnation en connection avec le Christ dans la gloire lumineuse⁶². N'y aurait-il pas lieu de revoir ces monuments en tenant compte de ce que nous révèlent la miniature du codex d'Athènes et le texte que celle-ci illustre, ainsi que la comparaison de ce texte et de la miniature avec l'ampoule 20 de Bobbio ?

à trois registres avec Deisis, en Cappadoce et en Géorgie. *Zograf* 5, Belgrade 1974, pp. 5-22. Voir aussi l'observation importante de C. Mango à propos du trône de l'Hétimasie qui jadis était représenté, flanqué de la Vierge et de St. Jean Baptiste, sur l'arc triomphal de Sainte Sophie de Constantinople : «... In this context could not the Etimasia denote the celestial throne of the Logos from which He descended, without leaving it empty, to take on a human form ? ». C. MANGO, *Materials for the Study of the Mosaics of Saint Sophia at Istanbul*, *Dumbarton Oaks Studies* VIII, 1962, p. 72.

63. Ch. IHM, *Die Programme der Christlichen Apsismalerei...*, p. 165, Tf. XX, 2 ; p. 143, Tf. XXI, 2.

Fig. 6. Gračanica, exonarthex : Baptême (XIV^e s. ?)

Finalement, en laissant de côté la représentation de St. Jean Baptiste sur la miniature d'Athènes, mais en se souvenant de l'idée exprimée par Ps. Chrysostome à propos de la lampe posée sur le portelampe de la croix ainsi que de sa version visuelle sur la miniature, on devrait évoquer les représentations des croix monumentales avec l'image du Christ en médaillon soit à l'intercroisement des branches de la croix comme à S. Apollinaire in Classe (« Salus Mundi ») soit au-dessus de la croix, comme à S. Stefano Rotondo à Rome⁶³ et également de nombreuses ampoules de Terre Sainte traitant le même sujet⁶⁴. Tout en retenant ce qui a déjà été dit à propos du symbolisme de ces représentations, ne devrait-on aller un pas plus loin et dire que c'était l'intention de représenter la Sagesse Divine, celle qui « alluma la lampe, ayant joint le feu de la

64. Sur l'importance de ce motif et sa priorité sur tous les autres représentés sur les ampoules de Terre Sainte, A. GRABAR, *Ampoules...*, p. 55 ff.

divinité au corps, et la posa sur le portelampe de la croix pour illuminer le monde et le conduire vers la piété » qui était l'idée génératrice de cette iconographie ?

Le complexe d'idées contenues dans le sermon de Ps. Chrysostome et la manière dont elles furent illustrées parleraient en faveur d'une application plus étendue du terme de la Sagesse dans l'iconographie byzantine que l'on n'est habitué à lui accorder. Cependant l'interprétation de la mosaïque du tympan du narthex de Sainte Sophie de Constantinople a déjà prouvé que ce champ était moins limité qu'on ne le croyait⁶⁵.

Le but de la présente étude est d'attirer l'attention au texte de l'homélie de Ps. Chrysostome et à la miniature qui l'accompagne au fol. 34^v du cod. gr. 211 d'Athènes. L'antiquité de la conception de cette miniature est certaine. La miniature contient des éléments qui peuvent enrichir nos connaissances sur la façon de voir des artistes médiévaux et de saisir la logique des procédés qu'ils engageaient dans leur œuvre lorsqu'ils étaient confrontés avec le thème qui touchait au point essentiel et en même temps le plus abstrait de la théologie orthodoxe.

Je remercie vivement M. A. Grabar qui a eu la bonté de me prêter les photos des miniatures du manuscrit Athen. gr. 211, et celle de l'ampoule 20 de Bobbio, ainsi que le Dr. A. A. M. Bryer, Directeur du Centre byzantin de l'Université de Birmingham, Angleterre, pour la photo de la fig. 3 et Dr. S. Ćurčić, de l'Université d'Illinois, U.S.A., pour la photo de la fig. 6.

Z. A. GAVRILOVIĆ,
Stafford, England.

65. A. GRABAR, *L'Iconoclasme byzantin*, Paris 1957, pp. 239-241. Remarquer une fois de plus la mention de la lumière dans le sermon de Léon VI aussi bien que dans les paroles de l'Évangile sur le livre ouvert que tient le Christ trônant.

BYZANTINE ENAMELS ON A VENETIAN BOOK-COVER

par Paul HETHERINGTON

In the Biblioteca comunale degli Intronati in Siena there is a sumptuous Byzantine lectionary with an extremely precious and elaborate binding¹. It can be seen (figs. 1-3) that this consists of sheets of silver-gilt on front and back, each with a beautifully executed repoussé design, and to each of which 24 enamels on solid gold have been attached; there are six more small enamels still on the spine. Its known history is as follows: according to a reliable tradition the manuscript and its cover were sold, with a number of other objects, to Pietro di Giunta Torrigiani in Constantinople; the sale took place in 1357 in the Venetian quarter of Pera, and was witnessed by four other Italians². During the sale it was certified by reference to the Empress

Irene that the pieces that were the subject of the transaction had been in the possession of the Emperor John Cantacuzenus³. In 1770 a 'copia autentica' of the deed of sale was still in existence, but a recent search for it was unsuccessful⁴. In 1359 the treasure was brought to Venice, and the same year it was transferred, under the auspices of Andrea di Grazia, a syndic of the Ospedale di Sta. Maria della Scala in Siena, to the possession of that hospital. In 1787 the manuscript and its cover passed to the Biblioteca comunale di Siena by order of the Grand Duke of Tuscany, where it has been kept ever since⁵.

In this paper the character of the silver-gilt cover will be assessed, and a Venetian origin proposed for it; and the enamels

1. The manuscript has always been referred to previously as a Gospels; I would like to thank Professor Hugo Buchthal for pointing out that it is in fact a lectionary. For previous literature on the book-cover, see: J. LABARTE, *Histoire des Arts industriels au Moyen Age et à l'Époque de la Renaissance*, 2nd ed., III, Paris, 1875, pp. 24 and 445-446 and Pl. LXI; J. SCHULZ, *Der byzantinische Zellschmelz*, Frankfurt, 1890, p. 50; G. SCHLUMBERGER, *Un empereur byzantin au dixième siècle Nicéphore Phocas*, Paris, 1890, p. 23 (the 2nd ed. of 1923 omitted the engraving of the book-cover); N. KONDAKOV, *Histoire et monuments des émaux byzantins*, Frankfurt, 1892, pp. 187-190 (hereafter, *émaux*); E. MOLINIER, *Histoire générale des Arts appliqués à l'Industrie... IV: l'orfèvrerie... du Ve à la fin du XVe siècle*, Paris, 1900, p. 52; A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, II, Milan, 1902, p. 648; A. MUÑOZ, *Byzantinische Kunstwerke in der "Mostra dell'anticha Arte senese"*, in *Byzantinische Zeitschrift*, XIII, 1904, pp. 705-708 (hereafter, "*Mostra*"); O. M. DALTON, *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford, 1911, pp. 516-518; L. DAMI, *L'Evangelario greco della Biblioteca di Siena*, in *Dedalo*, III, 1922-23, pp. 227-239 (hereafter, *Evangelario*); C. DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, 2nd ed., Paris, 1926, p. 693; H. R. HAHNLOSER (Ed.), *Il Tesoro di San Marco: La Pala d'Oro*, Florence, 1965, pp. 31, 48, 57 (hereafter, *Pala*); L. MALLÉ, *Cloisonnés byzantini*, Turin, 1967, pp. 163-164.

2. See G. D. RISTORI, *Breve distinta Relazione dell'esagre Reliquie e di un Evangelario greco manoscritto...*, Siena, 1770, p. 4; DAMI, *Evangelario*, p. 227.

3. RISTORI, *op. cit.*, pp. 4-5, relates that two of the Italian bishops concerned in the sale went to the Empress, wife of John VI Cantacuzenus (who by 1357 would have retired to Mount Athos), so that she might certify that the relics had been the Emperor's property; she affirmed that "l'impero nulla aveva di piu prezioso". It is of interest that this factor must have affected the price.

4. I would like to express my warmest thanks to the Director and staff of the Biblioteca comunale degli Intronati both for this information, and for their unfailing help and courtesy while I was studying the lectionary. The copy of the deed had apparently been seen both by MUÑOZ, "*Mostra*", p. 707 and DAMI, *Evangelario*, p. 227.

5. DAMI, *Evangelario*, p. 227. The sum involved in this transaction, 3,000 gold florins, was thought by Dami to refer only to the manuscript, but by A. FROLOW, *Les Reliquaires de la Vraie Croix*, Paris, 1965, p. 102, to a reliquary. It presumably in fact covered all the items in the deed of sale, which was dated 14 April, 1359 (see RISTORI, *op. cit.*, p. 5).

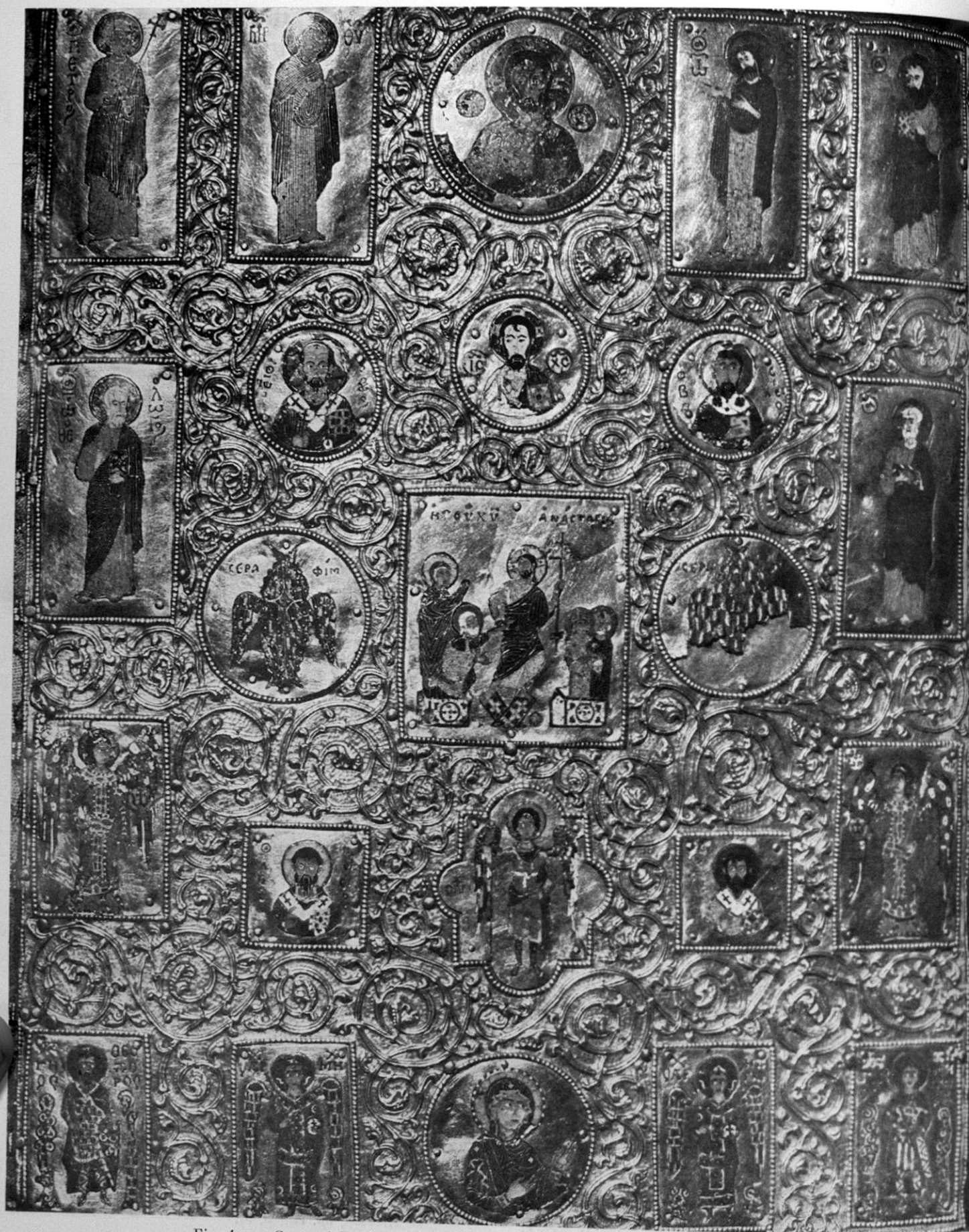


Fig. 1. — *Cover of Lectionary (Front)*. Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati.

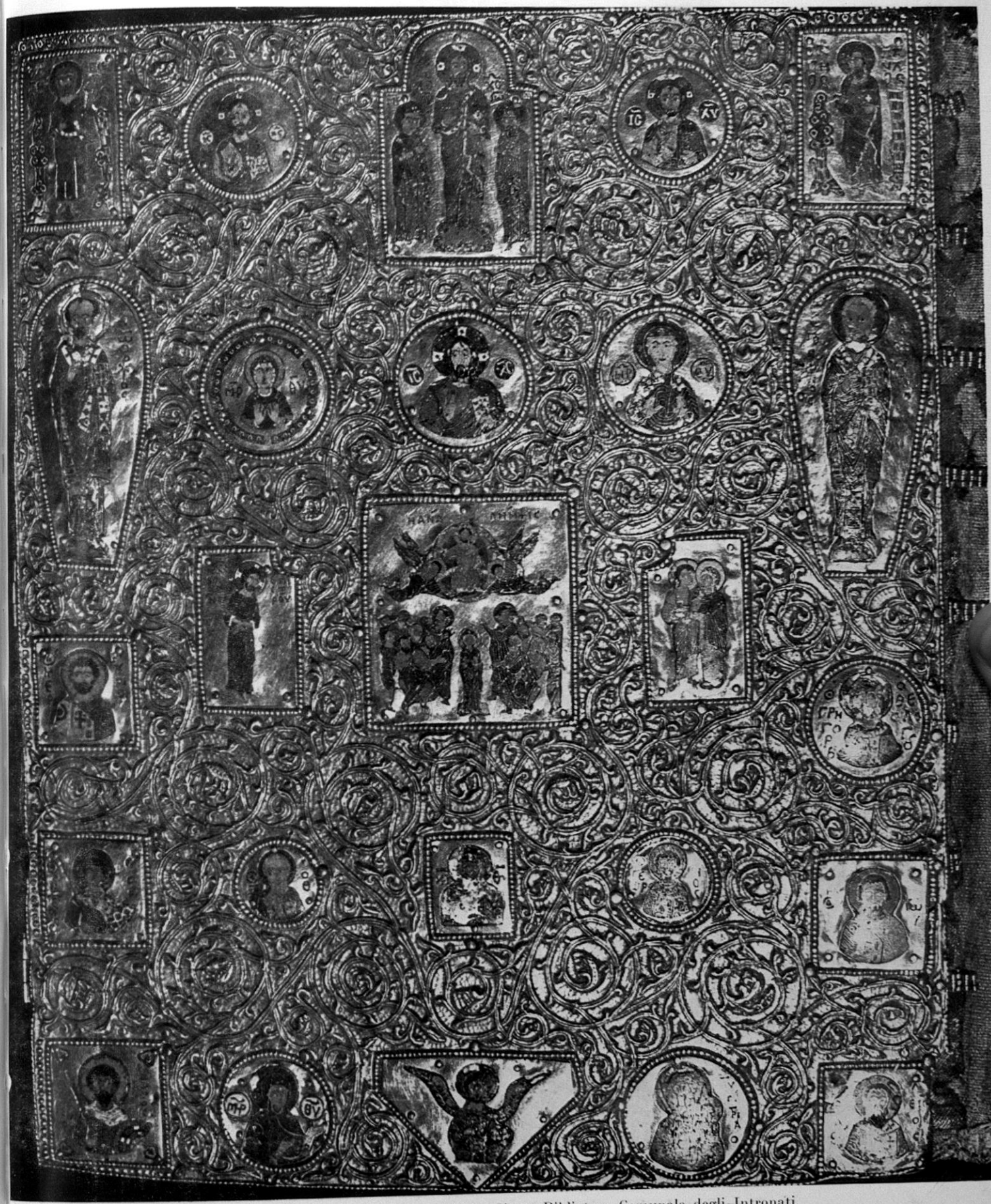


Fig. 2. — *Cover of Lectionary (Back)*. Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati.



Fig. 3. — Cover Lectionary (Spine). Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati.

will be discussed and evaluated more fully than has been done in the past. Before looking at aspects of the book-cover in more detail a few general points should be made about it. Firstly, it is quite clear that the design of both the front and back covers was created around the enamels; nothing has been added subsequently, and even later substitutions are most unlikely, as the frames created by the design of the silver backing fit the enamels extremely accurately. Secondly, it is also clear that the enamels are of pure Byzantine workmanship; this has never been disputed. Thirdly, it is evident that as far as the enamels are concerned, the work is an assemblage, with the enamels displaying a considerable variety of styles, shapes, sizes and scale. This must account for a fourth point, which is that, by comparison with other book-cover embellished with Byzantine enamels, the design of this one is to a large extent unique⁶. Fifthly, and this has not been expressed in any previous discussion of the book-cover, it is soon evident to anyone familiar with the formal intricacies of Byzantine art and its iconographic programmes that, whoever it was who devised the arrangement of these enamels, it is scarcely credible that he could have been a Byzantine. Even allowing for the impositions that were made by what was probably a random collection of enamels at his disposal, it would surely have been unthinkable for a Byzantine artist to create, or a Byzantine patron to accept, the extraordinary series of juxtapositions that are found particularly on the back cover: a deesis, three versions of Christ as Pantocrator, and two of the Virgin Orans, with three

more versions of the Virgin below, all of different types; the two military saints, Theodore and Nestor, are not placed symmetrically, but are balanced by a martyr and a bishop (St. John⁷ and St. Basil), while St. John Theologos is paired with another warrior saint, St. George. The front cover is less heterogeneous, as the craftsman here used larger groups of enamels at his disposal, but the roundel of the Virgin at the bottom, for example, which must originally have formed part of a deesis, could have profitably been exchanged for any one of the more symmetrical representations.

The tradition of Byzantine book-cover design conforms to two overwhelmingly predominant themes: the front and back are dominated either by standing images of Christ and the Virgin, or else by feast scenes, usually of the Crucifixion and Anastasis⁸. In either case these central motifs are usually framed by images of saints⁹. It may well have just been a fortunate chance that of the two enamels with feast subjects that were available, one happened to be of the Anastasis. In other respects the Siena book-cover only bears a limited resemblance to the known and fairly stable tradition for book-cover design. It would seem fairly certain, therefore, that the very luxurious cover of this manuscript was created from a chance selection of enamels at some date after the latest of them had been made, and that the random nature of this selection dictated (at least in part) a design which only related in the most general way to the tradition of Byzantine enameled book-covers as we know it.

6. Cf. e.g. those in the Marciana Library (Cod. lat. Cl. 1, no. 100), and in the Treasury of St. Mark's, Venice (Cat. nos. 35, 36, 37 and 38). See H. R. HAHNLOSER (Ed.), *Il Tesoro di San Marco: Il Tesoro e il Museo*, Florence, 1971, pp. 47-52 and Pls. XXXI-XXXVIII (hereafter: *Tesoro*). For a survey of Byzantine book-cover design, see KONDAKOV, *op. cit.*, pp. 172-191.

7. DAMI, *Evangelario*, p. 239 names this figure as St. John the Evangelist, but this must be an error as he is holding a martyr's cross. There is unfortunately no secure basis for deciding which of the 15 martyr saints of this name in the *Synax. Eccl. Const.* is the one depicted in this roundel.

8. E.g.'s of the former type are Cat. nos. 36 and 37 in the Treasury of St. Mark's, and of the latter, Cat. nos. 38 and 39 (HAHNLOSER, *Tesoro*, pp. 48-54).

9. As in the case of icon-frames, these may well have been designed to conform to a litany; cf. M. E. FRAZER, *The Djumati Enamels: A Twelfth-century Litany of Saints*, in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, XXVIII (6), 1970, pp. 240-251; for the relevance of this concept to the field of ivories, see also E. KANTOROWITZ: *Ivories and Litanies*, in *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V, 1942, pp. 56-81.



Fig. 4. — Cover of Lectionary (Détail of Fig. 2).

1. THE ORIGIN OF THE BOOK-COVER.

The design of the silver-gilt surround of the enamels has been carried out with great assurance and verve. The forms of the ornamental scrolls fill the awkwardly shaped, irregular areas between the enamels with an almost effortless precision that conceals a high degree of artistic skill. Whoever drew and executed this design was a virtuoso craftsman working in a rich and vigorous artistic tradition. This mastery is made perhaps even more notable by being achieved with relatively modest means, in that there appear to have been only about a dozen different punches used throughout the creation of this sumptuous work (fig. 4).

As Luigi Dami acknowledged¹⁰, the vine-scroll motif on which the design is based is a very pervasive one, although the present writer would not agree that the stylistic parallels which he cited — the wooden door of the cathedral of Spalato (1214), the colonettes flanking the door of the cathedral of Traù (1240), or the sculpture of the font at Parma (c. 1270-80) — are sufficiently close to provide constructive analogies. He appears to accept that it is of Byzantine workmanship, although it is "un opera assai tarda e di gusto occidentalizzante", and that "la rilegatura nel suo stato attuale non possa risalire molto oltre la seconda metà del sec. XIII." The only other writer to comment critically on the character of the design, Nikodim Kondakov¹¹, also produced a rather equivocal response. In an apparent attempt to satisfy his unease about the style of the work he concluded that "La reliure... nous paraît donc être quelque chose comme une contrefaçon grecque". His unease was understandable, as the character of

the book-cover, both in its overall design, and in its detail, is indeed virtually unique. When Byzantine craftsmen decorated sheet metal with a repoussé design, as was often the case with icon-frames and book-covers, they usually sub-divided the area of decoration into simple shapes such as squares, circles and rectangles; these were then covered with a pattern of densely grouped, small motifs, repeated with mechanical precision, each unit being based usually on vegetable or vinescroll forms¹². This treatment tended to impart a rather Islamic character to much Byzantine metal-work, and can indeed be found in other classes of object as well¹³. Kondakov, with his long experience of Byzantine metal-work, must have been perplexed as to how to explain the origins of this book-cover, of great richness and brilliance of execution, into which Byzantine enamels had been integrated, but which did not conform to any other type of metal-work that he knew.

The dates during which the cover was made must lie between 1357, when the work was sold, and from which its history is known, and the date of the latest of the enamels. In a later section in which the enamels are discussed, it is shown that none of them is dateable with certainty to later than the 12th century. The *prima facie* evidence afforded by these facts gives such a wide range of possible dates that a closer look should be taken at the particular forms of the decorative detail.

At the centre of the individual scrolls is an unusual kind of floral design, which might be characterised as a flower bud from which the petals are in many cases just emerging (figs. 4, 9 & 10). This rather indeterminate form, although broadly comparable with some of the huge range of such motifs to be found in Romanesque and Gothic art, can actually

10. DAMI, *Evangelario*, p. 230.

11. KONDAKOV, *émaux*, pp. 187-190.

12. For this approach applied to the sheet metal revêtements of icons, see A. GRABAR, *Les Revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age*, Venice, 1975, cat. nos. 13, 17, 18, 20, 25, 34, 36, etc.

13. Such as ivories and decorative illumination in

manuscripts; for the former medium see e.g. the borders of panels when made into caskets, in: A. GOLDSCHMIDT and K. WEITZMANN, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen, I: Kasten*, Berlin, 1930, *passim*; for the latter, see e.g. K. WEITZMANN, *Die byzantinischen Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin, 1935, Pls. XIX-XXI, XXXI, XXXVI, etc.



Fig. 5. — *Icon of the Virgin, with Donors.* Moscow, Tretyakov Gallery. (Photo: The Tretyakov Gallery).



Fig. 6. — *The Virgin* (Detail of fig. 1).



Fig. 7. — *St. John the Baptist* (Detail of fig. 1).

be related quite closely to the design of the silver revetment of Byzantine icon that is now in the Tretyakov Gallery in Moscow (fig. 5). This work is dateable by an inscription to the last half of the 13th century¹⁴. The four panels of repoussé decoration at top and bottom of the frame, in particular, contain rinceaux with a budlike form at their centre which is not only very rare¹⁵, but is also quite comparable with the relevant shapes on the Siena lectionary. The level of workmanship is not so high, and the craftsman here lacked both the assurance and the inventiveness displayed on the book-cover, his design appearing rather cramped and repetitive beside the fluid drawing of the scrolls which surround the enamels.

At this point, however, attention should be drawn to an interesting detail of the Siena design. Despite the confidence with which the whole work is treated, there is

one instance at which the artist seems to have faltered: at the top of the front cover (fig. 1), just below the central enamel roundel of the Pantocrator, he placed in the centre of the scroll of just two of the rinceaux a leaf of very different character from any other on the book-cover (see figs. 6 and 7). It is a three-lobed leaf with slightly serrated, crimped edges which is quite unlike any other such motif in Byzantine metal-work that is known to the present writer, including the Moscow revetment. It is in fact much closer to the great range of such ornament that is found in Western, and particularly in Italian, art of the 13th and even the 14th centuries. It is as if the artist had begun to work in one manner, and, after making these initial leaf forms, had continued in another, possibly with reference to a piece of Byzantine metalwork such as that on the icon in Moscow. The shrewd

14. GRABAR, *Revetements*, Cat. no. 18, pp. 45-46 and Pls. XXVII-XXVIII. The repoussé decoration depicts Constantine Acropolites, whose father lived 1220-1282, and this is the basis of the suggested date.

15. They do not conform, for instance, to any of the large number of such motifs categorised by A. FRANTZ, *Byzantine illuminated ornament*, in *The Art Bulletin*, XVI, 1934, pp. 43-76.

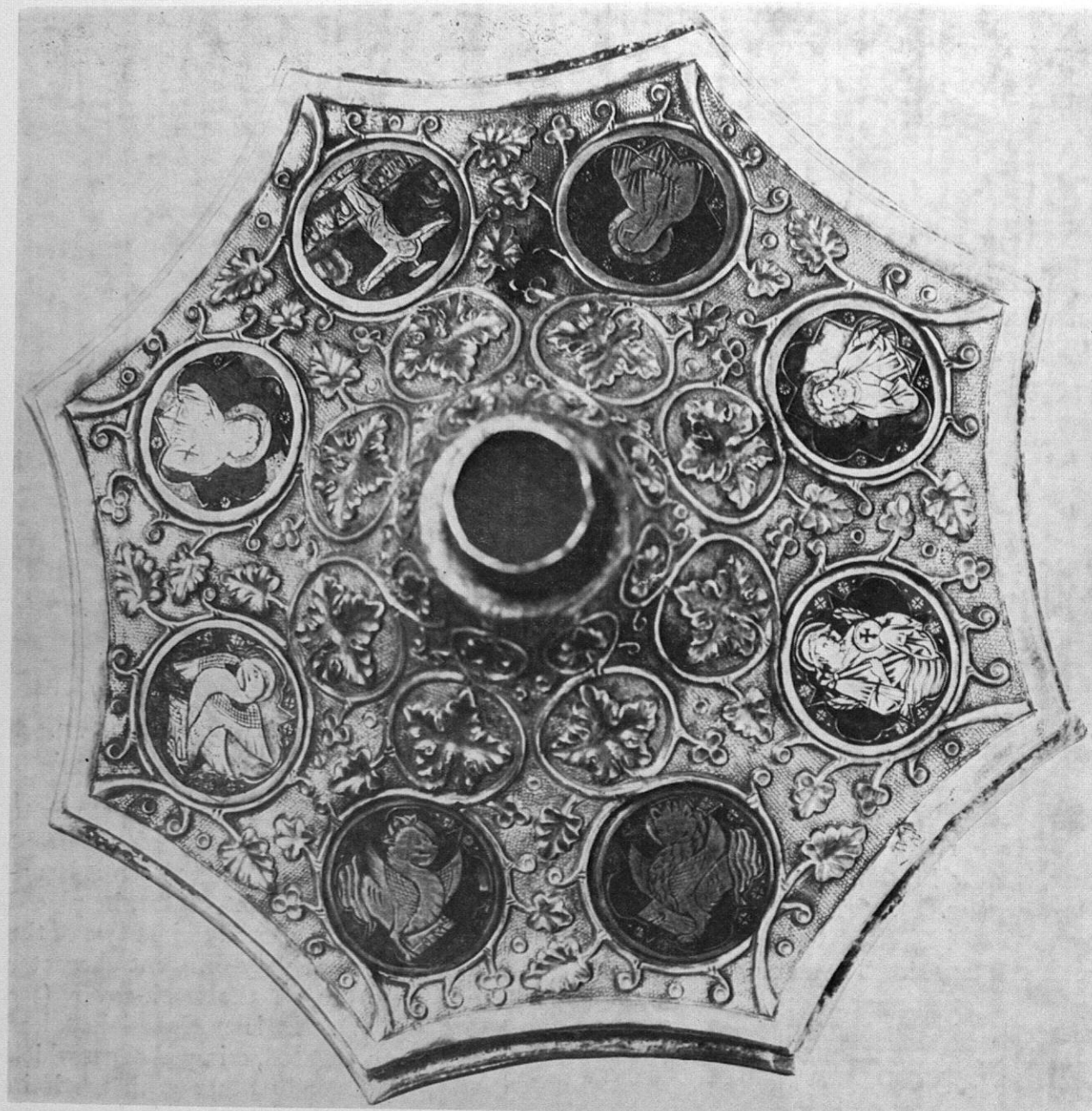


Fig. 8. — Base of Chalice. Modena, Cathedral Treasury. (Photo: Orlandini, Modena).

comment of Kondakov should now be recalled; could it be that we are here dealing with a work that was made in a deliberately Byzantinising style by an artist for whom this was not a native tradition? It has already been remarked how "un-Byzantine" the distribution of the enamels appears.

There is one centre where this kind

of activity is known to have been taking place for a considerable period of time, and that of course is Venice¹⁶. While the most characteristic form of Venetian metalwork was the celebrated *opus venetum ad filum*, there was also a substantial amount of metalwork decorated in repoussé¹⁷. Among the many objects attributed to Venetian workshops of the

17. Cf. H. R. HAHNLOSER, *Scola et Artes Cristellariorum de Veneciis 1284-1319, Opus venetum ad filum*, in *Venezia e l'Europa: Atti del XVIII Congresso internazionale di Storia dell'Arte*, 1955, Venice, 1956, pp. 157-165; also refs. in n. 16, above.

16. See P. TOESCA, *Storia dell'Arte italiana: Il Medioevo*, Turin, 1927, pp. 1146-1147, n. 60; and HAHNLOSER, *Tesoro*, pp. 131-136.

13th and 14th centuries there are several which display floral decoration in this technique which is close in character to the two isolated motifs on the book-cover. Among them are a reliquary of S. Crisogono now in Zara Cathedral and another reliquary in Chioggia, while the base of a chalice attributed to the "maestro della serpentina" now in Modena Cathedral (see fig. 8) is perhaps the most characteristic¹⁸.

Whether or not this can be accepted, it must be agreed that Venice is by far the most probable Western centre for any Byzantinising work to be produced during the late Middle Ages¹⁹. It does therefore seem that the best explanation for the impressive but ambivalent character of the Siena book-cover is that it was the work of a craftsman active there at some date probably in the later 13th or early 14th centuries, who was attempting to give his creation a Byzantine flavour, perhaps to be in keeping with the enamels which he was incorporating into it. The small aberration just mentioned may have been the first essay in a detail that he later revised to be closer to a genuine Byzantine work. It is in any case certain that there were circulating in Venice for many years after the Fourth Crusade substantial numbers of genuine Byzantine artefacts, of which both enamels and manuscripts must have formed a significant proportion. While the principle ultimate destination of many of the enamels must have been the Pala d'Oro in St. Mark's, into which they were later incorporated, many others would have remained in private hands. It would have been quite natural for a Venetian who was sufficiently rich to have assembled some fifty Byzantine enamelled plaques and a *de luxe* manuscript to commission one of the workshops of the city to produce a

silver-gilt cover for the manuscript which would also contain the enamels; his instructions might even have referred to the style to be adopted for its decoration. It is also possible that the lectionary already had an elaborate binding which its Western owner wanted to restore or improve upon, as it has recently been suggested that the only Byzantine service books to be given lavish and imposing covers were lectionaries, as they were the only one used solely for ceremonial purposes²⁰. In any case the precise date at which the cover was produced cannot at present be established, but the historical situation would tend to suggest the first half of the 13th century; the sparse stylistic data might suggest a later date than this²¹, but there is such ambiguity and uncertainty surrounding this aspect of the work that accuracy of chronology cannot be expected.

The fortunes of the manuscript and its cover between its manufacture and its arrival in Siena in the mid-14th century will probably never be known. There is no reason why the reported sale of the book in Constantinople in 1357 should not be true; it could well have found its way to Constantinople among the property of a Venetian some time before that date, and been in circulation in the city. The fact that it had apparently been in the Emperor's possession is of interest, but does not affect the basic argument; indeed, the fact that it was the only book in a sale that was otherwise of jewels and precious mounted relics implies that to a Byzantine it might have actually appeared to be a foreign work, if not actually — to use Kondakov's phrase — a "contrefaçon grecque."

18. For the two reliquaries, see HAHNLOSER, *Tesoro*, Pl. CXLIV, 9 and Pl. CXLIV, 3-4, and for the chalice, Pl. CXLIX, which is here dated to the second quarter of the 14th century.

19. For this phenomenon as practised in the field of sculpture see O. DEMUS, *The Church of San Marco in Venice*, Washington, D.C., 1960, pp. 109-190.

20. See N. G. WILSON *et al.*, *Byzantine Books and Bookmen* (Dumbarton Oaks Colloquium, 1971), Washington, D.C., 1975, p. 99.

21. A 14th century date was in fact suggested by Muñoz, "Mostra", p. 707, but without any supporting argument. A technical examination which included a partial dismantling of the book-cover might well yield more secure evidence.

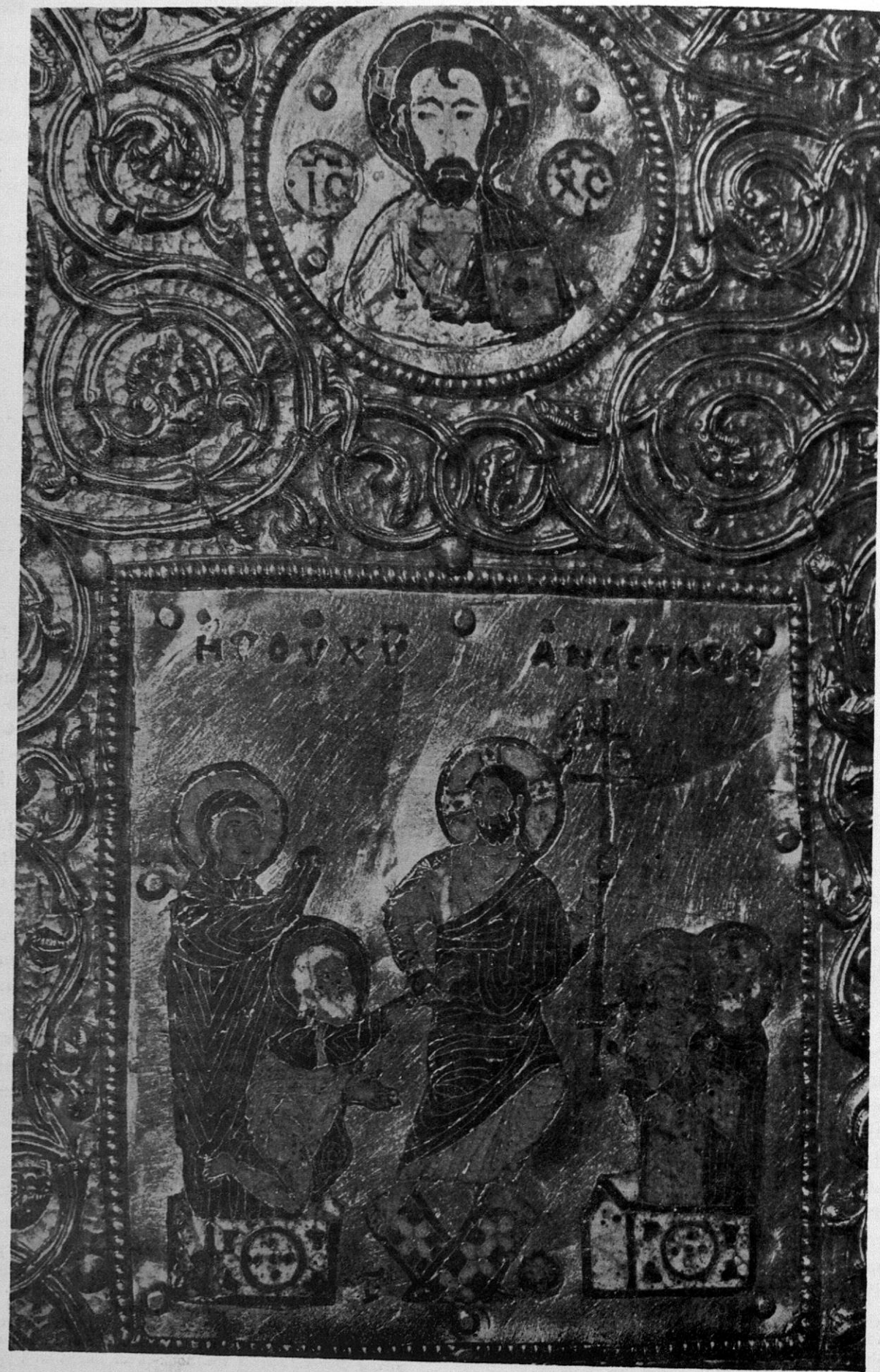


Fig. 9. — *The Anastasis, and Christ Pantocrator* (Detail of fig. 1).



Fig. 10. — *The Ascension, and Christ Pantocrator* (Detail of fig. 2).

2. THE ENAMELS.

It was over 50 years ago that Luigi Dami made the most serious attempt to divide the collection of enamels into a series of groups, and found bases for forming eleven groups from 38 of the plaques. Prior to this Kondakov had begun by discussing the front cover in these terms but did not persist with the back cover, and Dami may well have been correct in his guess that the Russian scholar was working with only the coloured lithograph of the front cover from Molinier's book in front of him, although he had of course seen the whole work²². Mallé has recently expressed reservations about some of Dami's conclusions, but his discussion was too brief to allow alternative arguments²³.

For the purpose of this paper a fairly restrictive definition of a 'group' will be used — that is that two or more enamels will only be regarded as forming a group if they are shown to have been created at the same time, as well as intended for attachment to the same object. This is necessary in view of the disparate nature of the collection of plaques with which we are concerned.

It would seem appropriate to start by examining the only two feast scenes on the cover (12 and 36, see figs. 18 and 19), which we will call Group I (figs. 9 and 10). Although not quite identical in size, there is clearly a good *prima facie* case for regarding them as having been made in the same workshop and for attachment to the same object. Other disparities include very slightly different colours used for flesh parts and haloes (two aspects of all enamels in which artists clearly felt least bound by iconographic limitations), and the competence with which the inscriptions are applied to the gold background in

22. See DAMI, *Evangelario*, pp. 227-8 and 236-240, and KONDAKOV, *émaux*, pp. 187-189; lack of precise knowledge about the back cover is implied by the latter's comment: "Le revers était autrefois orné d'une série de médaillons... dont il ne reste qu'un petit nombre".

the two enamels; the ANACTACIS is awkwardly cramped at the end. However, they clearly must have started out together, although probably not on a book-cover: while the Anastasis is quite often found in this context, the Ascension would be unique among surviving bindings. It is probable that these two plaques formed part of a larger sequence, such as that of the Dodecaorton, and it is pure chance that one of the survivors was the Anastasis. In spite of the different number of figures in each of the enamels, the handling of the cloisons can be seen to be very comparable; an interesting feature of this group is the apparent disparity in the skill with which the heads and features, particularly in the case of the depictions of Christ, are formed, when compared with the draperies. The occasional use of a rather crude spiral form — for the left knee of Adam in the Anastasis and the knees of Christ and left-hand flying angel in the Ascension — strongly suggests that while one hand was at work here, it was a different one from that which created the very delicate and precise cloisons of the faces, especially of Christ. This will be mentioned later. As it is, there would appear to be no surviving enamels that share characteristics of this group, both in the features that have been mentioned and in others such as the bright yellow of Christ's robe²⁴, sufficiently closely for their origin in a common workshop to be suggested.

Another sequence of plaques that would seem to have a clear basic coherence is that on the top of the front cover (1, 5, 15, 20, 2 and 21 in fig. 18), which we shall call Group II. Not only are their sizes virtually identical, but they employ the same three colours throughout for the areas of drapery, and all the haloes are of the same translucent green; the inscriptions are also homogeneous. From the point of view of style as well as tech-

23. MALLÉ, *op. cit.*, pp. 163-164.

24. This feature was noted by KONDAKOV, *émaux*, pp. 188-189, as a "violation grossière des traditions de Byzance".

nique, the most striking aspect of this series is the mathematical precision with which the gold cloisons form rigidly parallel lines (see figs. 6 and 7). This is such an obtrusive feature that it must be regarded as a mannerism of this particular artist or his atelier. A further aspect of the technique that is of interest is the treatment of those parts of the figures, such as the right foot of 1, and the extended hand of 5 and 15, where the detail is too fine to be formed by the relatively simple outline of the recess. In order to overcome this the forms of the fingers or toes are indicated by cloisons, but the space between these and the simpler outline of the recess is filled with a yellow enamel which is clearly intended to simulate the gold of the plaque itself. As a technical device this is not uncommon, but the infilling is (surprisingly) far more often found to be a dark blue colour. It can be seen also in yellow only (to the present writer's knowledge) in the famous series of roundels from Djumati²⁵, but further research might indicate that it was a more widespread practice than these isolated examples might suggest. A further refinement can be seen in this group which also seems to be a rare phenomenon, and that is the use of a paler tint of flesh colour for the Virgin in comparison with all the other five male figures; this must be a deliberate departure, and probably has a partly iconographical basis²⁶.

Another sequence of seven enamels (our Group III) can be formed around four at the bottom of the front cover (4, 9, 19 and 23 in fig. 18) and three at the top of the back cover (24, 34 and 44 in fig. 19). The strongest initial reason for regarding these as forming a group is a stylistic one, and is based particularly on the decorative vegetable forms flanking the single figures; even when reduced to little more than clumps (as in 9 and 19),

25. Blue infilling can be seen, e.g., in the plaque of St. Demetrius in Berlin (formerly Swenigorski collection), the half-length figure of the Virgin in the Maasticht reliquary, and *passim* in the lower series of feast scenes and many standing figures in the Pala d'Oro (see WESSEL, *Byzantine Enamels*, Shannon, 1969, figs. 36



Fig. 11. — *The Deesis* (Detail of fig. 2).

they still have the same basic colours and forms. In addition, the haloes are all of identical colours — translucent green with a red border, and, except in the case of the Deesis, red dots set in it — and the sizes are consistent to within two millimetres; just the semicircle surmounting the Deesis plaque makes the overall height of this greater than the other enamels (fig. 11), but the height to the shoulder of this plaque is the same as those with single figures. The artist controlling the production of this group clearly had a liking for creating decorative patterns, either using several colours, as in the tree motifs, or using one colour, as in the cloaks of the military saints and the drapery of the figures in the Deesis. The extremely personal handling of the cloi-

and 39 (hereafter, *Enamels*); and HAHNLOSER, *Pala*, Pls. XI-XV and XXVIII-XL). Yellow infilling can be seen in the Djumati roundels of the Virgin and John the Baptist (WESSEL, *Enamels*, figs. 40a and 40b).

26. This appears to be extremely rare; it does not occur in e.g. the Djumati enamels.



Fig. 12. — St. John Chrysostom (Detail of fig. 2).

sons suggests that the creator of this group was to some extent influenced by Islamic art, and, if other enamels by him still existed, they should be quite easy to identify. His personality is certainly quite distinct from that concerned with group II.

No other groups of corresponding size within the enamels on the Siena book-cover can be formed. The remainder fall into smaller entities or have to be left as single, isolated plaques. One pair of enamels (our Group IV) stands out as being of unusual shape and size: it is on the back, and its two plaques portray



Fig. 13. — St. Gregory of Nyssa (Detail of fig. 2).

the bishops St. John Chrysostom and St. Gregory of Nyssa (25 and 45; figs. 12 and 13). Their shape — like that of an inverted pear — and unusual size, combined with a very comparable stylistic identity, make their origin in the same atelier virtually certain.

A further pair, in this case circular in shape, can also safely be regarded as a further small group (our Group V); this is the two roundels on the front cover with portrait busts of bishops — 6 and 16. These have in common, besides identical dimensions and very closely related

style (see fig. 1) a particularly brilliant and intense shade of blue in the haloes²⁷. This is one of the features, it has been seen, where enamellers seem to have felt themselves to be free of most of the traditional iconographic conventions, and to be able to give their own personal colouristic emphasis to their work.

Another pair (Group VI) that clearly originated in the same context is that of the two Seraphim on the front (7 and 17, figs. 16 and 17). Their identical size and fairly unusual subject-matter make it fairly certain that they must have been originally mounted on the same object, and so made in the same workshop. In view of this it is of interest to see that the wings of the seraphs are in each case not only made with different colours, 7 having feathers of blue, white, red and green and 17 using blue of a slightly different hue, and yellow instead of white. The cloisons are also formed in different ways in the two plaques. These points will be referred to later.

Two further plaques must also in all probability have been made originally for the same object; these are the orthostatic enamels of archangels (3 and 22) which we will call Group VII (fig. 00). Despite minor differences in size and flesh colour, they have so many other features in common, such as style and basic colour range, that they must be regarded as complementary.

Yet another pair of enamels, this time on the back, must also be the sole survivors of a larger ensemble. They are the two rectangular plaques either side of the Ascension (31 and 41) which depict Christ brought to the crucifixion, and, although lacking an inscription of any kind, the other must be the Virgin with the grieving St. John (fig. 2). These will form our Group VIII. The identical size, shape, style and technique, together with complementary subject-matter makes their

origin in the same ensemble virtually certain. This pair of enamels has two features, both of which are not only very rare, but are also to be associated with reliquaries of the true cross. Firstly, the subject of 31 is to be found in surviving enamels only on the Esztergom reliquary, where the figure of Christ is accompanied by a soldier and a priest. Secondly, the curious rounded indentation in the top inside corner of each plaque suggests that they were placed below and to either side of a major central motif; it should be noted that enamel plaques of precisely this shape (depicting archangels) are to be found flanking the recess occupied by the relic of the true cross in the Limburg staurothèque²⁸. It is therefore possible that these two enamels originally formed part of the decoration of a reliquary of the cross, of which the other parts have disappeared. It may well be that the Deposition also (as on the Esztergom reliquary) was part of the original ensemble. A further striking feature of 41 is a particularly intense turquoise blue enamel used for the haloes; among the Siena collection this can be matched only with a roundel on the front, 11, in which Christ Pantocrator is shown wearing a garment beneath his cloak of just this colour²⁹. This colour is seldom found in Byzantine enamels, but a further possibly unique aspect of this roundel is the deathly white of Christ's face; this is so striking that it must have an iconographical significance. If we are correct in relating plaques 31 and 41 to a reliquary of the cross (which by their siting on either side of the relic would imply the scene of the Crucifixion, without actually representing it), it is possible that this roundel also may have been part of the original ensemble, the rest of which has been lost.

We have seen how there are good grounds for forming at least 25 of the

27. On the Munsell system of colour notation they are 7.5 PB 3/10. This is a well-tried and internationally available system of colour terminology, scientifically based, and of great potential use in cases such as this where enamels that were originally in larger groups have become separated.

28. For the Esztergom reliquary, see WESSEL, *Enamels*, fig. 49, and for that at Limburg, fig. 22b. See also A. FROLOW, *Les Reliquaires de la Vraie Croix*, Paris, 1965, pp. 169 and 249, for the subject of 31; he was unaware of the Siena plaque.

29. Munsell 2.5 PB 5/4.

enamels on the two covers into eight distinct groups; this still leaves 23 of the plaques (or 22 if number 11 is included in group VIII) that have no readily discernible characteristics in common, and so we are in effect dealing with the products of some different ateliers of enamel workers. This number is of course increased if the six diminutive plaques on the spine are included. It should also be realised that there is in all probability a time range of at least two centuries during which it is possible for these enamels to have been produced, and quite possibly more.

Before relating any of the groups that we have found to other enamels of which the date and provenance is known, a brief look should be taken at the conclusion reached by Dami some 50 years ago. Of his eleven groups, some inevitably coincide with those arrived at here: his Groups II, IV, V, VIII, IX and X are almost identical with our Groups II, III, VII, I, IV and VIII respectively. The differences that occur would appear to be the result of too great a readiness on Dami's part to associate plaques with only minimal features in common; in other words, his definition of a 'group' was too loose to produce a result that would survive a more rigorous examination. To take just one example, his Group VII has seven plaques in it³⁰ (in fact all those of square format, depicting male saints, that are on the book-cover) with the only reason for grouping them being that they are 'Smalti di fattura meno accurata dei precedenti; le lamine sono assai distanziate e i colori spesso di non perfetta bellezza'. This definition on its own could apply to several other of the enamels, and cannot be regarded as giving a permanently valid result.

An essential first step in attempting to establish the probable date of a group of enamels is of course to see if there is

30. DAMI, *Evangelario*, p. 237; it has been assumed that his first mention of 28 is a mis-print for 27. The opinions of Labarte and Molinier are so manifestly oversimplified and out-dated that they have not been considered in detail.

31. There is an urgent need for a more secure framework of reference for dating Byzantine enamels than

any internal evidence — in the form of inscriptions, for example — that establishes either a date of manufacture or a provenance. Unfortunately the Siena book-cover, like other assemblages of Byzantine enamels such as the Khakhuli triptych in Tiflis, is composed of plaques that are now divorced from their original context, and so any accompanying data that might have located them in either place or time is now lost. All that it is possible to do is relate the style and, in some cases, the iconography of our groups to other enamels of which the date or provenance is known. While comparisons with works in other media can and should be made, this should be done with care. While common stylistic and iconographic trends naturally permeated all the arts of Byzantium, the highly specialized technical character of works in enamels tends to differentiate them from works in other media. A painter, for example, could work on vellum, on wooden panels or in fresco on a wall, giving the same stylistic character to each of these media, but it is highly unlikely that a skilled worker in enamel would work in any other medium than (possibly) other forms of metal-work. Only in the field of iconography can comparisons be made with other media with any real assurance; otherwise the general guidelines provided by the known phases of Byzantine art are all that the historian concerned with enamels has to rely on, at present³¹.

It is fortunate that the Siena enamels contain two feast scenes (Group I) from which conclusions can be drawn on the basis of their iconography. In the case of the Ascension (fig. 10) it is possible to establish a distinct tendency during the 11th and 12th centuries to introduce a greater degree of movement and agitation into the way the groups of apostles

exists at present; of the dozen or so accurately dated or dateable pieces, almost all are the result of imperial or court patronage, and there is as yet no understanding of the way that work for humbler patrons related to the highest level of production.

are represented³²; while the basic elements of the scene were already established in the 6th century Rabbula Gospels³³, the rather static and formal character of the figures here gives way to a genuinely more *mouvementé* effect. In our enamel the two groups of apostles contain figures which appear to be almost rushing to meet each other, with only the rather doll-like appearance of the Virgin surviving from the more static tradition. This development can be followed in such works as the Kludoff Psalter of the 9th century³⁴, and a 10th century ivory in the Bargello³⁵, which maintain a relatively more formal character, to examples such as the Homilies of James Kokkinobaphos in Paris, dated 1101³⁶, a 12th century icon at Sinai³⁷ and, on a larger scale, in the mosaics at Monreale³⁸. While this is not a completely consistent tendency, in that relatively formal versions continue to appear in, for example, the miniatures of Queen Melisende's Psalter³⁹, there was certainly a stream of development in this subject which, as in our enamel, favoured a greater degree of movement and energy within the figures, more varied silhouettes for the two groups of apostles and readier use of gesture, giving a more excited and voluble character to the whole composition⁴⁰. It should perhaps be noted that besides this feature, the Siena enamel has a characteristic not shared by the few other surviving versions in enamel of this subject: the group of apostles, particularly that on the right, looks rather unhappily

'cut off' at the outer border. This would suggest that the composition was in this case derived not from other enamels such as the two versions on the Pala d'Oro⁴¹, but from a framed miniature or icon. On all this evidence, therefore, we can conclude that this plaque was certainly not produced earlier than the 12th century, and possibly even later; furthermore, it may well be that it was made in a context where reference to the finest enamels of metropolitan production was not possible. The conclusions of Kondakov and Dami, which were reached on rather subjective and empirical grounds, may well therefore in this case be correct⁴².

We have already seen that the Anastasis enamel is closely linked to that of the Ascension on grounds of style, and so it would be expected that its iconography might confirm this dating; this is indeed substantially the case. The two most common types of this subject show Christ either advancing towards Adam and taking him by the hand while facing him, or (as here) holding Adam's hand and striding away from him, almost dragging him up from Hell⁴³. This latter version does not appear before the 11th century, but from that time becomes very popular⁴⁴. The presence and position of the other figures, such as Eve and the prophets and kings of the Old Testament, provide no further criteria for dating. The suggestion of provincality that was discernible in the Ascension plaque, means that in this case there is no problem raised if the Anastasis

32. See G. SCHILLER, *Iconographie der christlichen Kunst*, III, Gutersloh, 1971, pp. 141-164; and the *Reallexikon der byzantinische Kunst*, II, Stuttgart, 1971, cols. 1224-1262.

33. SCHILLER, *Iconographie*, fig. 459.

34. SCHILLER, *Iconographie*, fig. 462.

35. GOLDSCHMIDT and WEITZMANN, *Elfenbeinskulpturen*, II, Berlin, 1934, No. 58.

36. J. BECKWITH, *Early Christian and Byzantine Art*, Harmondsworth, 1970, fig. 207.

37. G. and M. SOTERIOU, *Icons du Mont Sinai*, Athens, 1956, No. 91.

38. SCHILLER, *Iconographie*, fig. 466.

39. H. BUCHTHAL, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford, 1957, Pl. 11a.

40. Byzantine versions of this subject usually include two angels, one on either side of the Virgin, as here, but this feature is no help in determining chronology; see SCHILLER, *Iconographie*, and E. de WALD, *The*

Iconography of the Ascension, in *American Journal of Archaeology*, XIX, 1915, pp. 277-319.

41. HAHNLOSER, *Pala*, pls. XXXIII and XLVI, where both compositions show a more developed sense of relating the two groups of apostles to the plain gold background.

42. Cf. n. 24, above.

43. A third type, where Christ stands symmetrically between Adam and Eve, holding them by either hand, occurs rarely, and then usually in a liturgical context. Cf. R. MOREY, *East Christian Paintings in the Freer Collection*, Princeton, 1914, pp. 45-53; K. WEITZMANN, *Das Evangelium im Skevophylakion zu Lavra*, in *Seminarium Kondakovianum*, VIII, 1936, pp. 87-89; and the *Reallexikon*, I, Stuttgart, 1966, cols. 142-148.

44. See K. WEITZMANN, *Aristocratic Psalter and Lectionary*, in *Record of the Art Museum, Princeton University*, 19, 1962, pp. 98-107; see also MOREY, *art. cit.*

too is dated in the 12th century or later.

When we attempt to find dates for any other of our groups of enamels on the Siena lectionary, stylistic criteria are all that we have to go on; none of the figures contain iconographical features that would indicate a date for any of them. The problem is made harder by the unfortunate fact that the development of styles in Byzantine enamel-work is a subject about which all too little secure information exists. An example of the fragility of any reasoning based purely on the style of enamels is provided by our Group V (6 and 16). It so happens that there is a good *prima facie* case for regarding this pair as forming part of a group of which three other members have found their way on to the Pala d'Oro in Venice. There are three roundels of other saints there (Cat. nos. 114, 115 and 119) which, besides being of comparable size⁴⁵, have in common with those in Siena a particularly intense shade of blue in the haloes. Whether the shade is identical it is not possible to say with certainty⁴⁶, but the best available colour reproductions certainly support the theory. The iconography of this sequence is also consistent with their having originally formed a group: the two bishops on the Siena book-cover would be complemented by two warrior saints, Demetrius and Theodore (114 and 115), both slightly larger⁴⁷, and by St. Paul (119), of the same size, who would in all probability have been paired with St. Peter. The fact that the inscriptions on the Siena plaques are red

and blue respectively is complemented by the same feature on the roundels on the Pala d'Oro, where the military saints have their inscriptions in red and blue, and the apostle also in blue⁴⁸. Even with the assistance of some known data for the history of the Pala d'Oro, it is still necessary to rely solely on style in order to suggest a date for these particular enamels, and two of them are dated to the 11th century on account of their similarity to the roundel of St. George, now in New York but originally from Djumati⁴⁹; the latter has been assigned to that century by reason of a comparable style to the enamels in the lower part of the Holy Crown of Hungary⁵⁰. It can be seen that this 'stylistic chain' starts with a relatively obscure group of minor enamels, and ends with a major piece of imperial regalia; while it may be that a comparable style will have appeared at the same period in a broadly spread range of works such as these — with a correspondingly wide stratum of patronage — an assumption of uniformity has to be made that must be acknowledged. The level of artistry in the roundels in Venice and Siena is certainly well below that of both the Djumati enamels and of the Holy Crown of Hungary; in view of this it is impossible to suggest any more accurate date than that of the later 11th or 12th century for the Siena roundels.

The case of our Group IV (25 and 45) is even harder. These unusual plaques can be related with some degree of certainty to a similarly shaped pair now

colour range and size as the main criteria: the roundel 117 on the Pala d'Oro has many affinities with 43 on the book-cover, including identical size (see HAHNLOSER, *Pala*, Pl. LIII); and in the Treasury of St. Mark's the roundel of St. Matthew (cat. no. 107) can be linked with no. 46 on the Siena book-cover, and that of St. Tarachos (cat. no. 108) with our no. 32 (see HAHNLOSER, *Tesoro*, Pl. LXXVII and pp. 85 and 86). More precise information on the enamels in Venice would be needed before these hypotheses can be confirmed or (possibly) extended.

49. HAHNLOSER, *Pala*, p. 51.

50. WESSEL, *Enamels*, p. 120; the Holy Crown of Hungary has of course not been studied by any scholar for over 30 years, the period that it was in the hands of the Americans at the end of World War II being the only time that it was available for prolonged study by scholars (see J. P. KELLEHER, *The Holy Crown of Hungary*, Rome, 1951, pp. VII-IX).

forming part of a composite icon in Leningrad (figs. 14 and 15)⁵¹. These four enamels have in common, besides their unusual shape and almost identical dimensions⁵², the fact that all are bishops — the Leningrad pair portray St. James Adelphotheos and St. Gregory Theologos. The style of all four, particularly in the handling of the cloisons in the drapery of St. James Adelphotheos and St. Gregory of Nyssa, is comparable; even the patterning on the stoles of the latter and of St. Gregory Theologos is to some extent similar. While the treatment of the ground is different between the two pairs, it is also different between the two Leningrad plaques, so this should not be given too much weight; the considerable difference in the inscriptions is perhaps the biggest single impediment to all four being regarded as one group. This may however be accounted for by another important feature: the two Leningrad figures are on a substantially convex surface, and the surrounding gold sheet has had to be cut to make them flat enough to attach to their present base. It is also possible that what now appears as a crack in one of the Siena figures (45) is the result of flattening a plaque previously mounted on a more convex surface (it may well also have been trimmed down). At all events it does seem possible to suggest that all these four figures may at one time have adorned, if not the same object, then at least objects of a similar character⁵³. As far as suggesting a date is concerned, however, we are little better off with the association with the two Leningrad enamels, as they also have been detached from their original context⁵⁴. It might be tempting to re-

gard their attenuated proportions as indicative of an 11th or even 12th century date, but the unusual shape of the gold mount of each figure suggests that this feature may have been dictated by its original siting. This also makes comparisons with works in other media such as manuscript illuminations and ivories even less relevant in this case. As it is, the 11th century date given to the Leningrad enamels by Grabar⁵⁵ and Bank⁵⁶ could well be adopted for the pair in Siena, with the possibility of an extension into the 12th century.

In considering the six plaques which form our Group II, it might be hoped that the extremely strong and personal impression made by the great regularity and uniform spacing of the cloisons would suggest a relation with a group of which the date or provenance was known. Unfortunately, this does not seem to be the case. The strongest stylistic similarity that the present writer can suggest is with a plaque of St. Peter now in Tiflis⁵⁷; this is said to be from the Gelati icon, and the character of the face, particularly, is certainly close to those on the book-cover⁵⁸, although the cloisons are not placed with such rigid parallelism. Amiranashvili dates the Tiflis plaque to the 13th century, although without any supporting arguments. To the present writer this would appear to be too late, as there is no real suggestion of provincialism, as was the case with the feast scenes, that would have to be present for it to be of this date. Again, comparison with works in other media is unhelpful, and all one can say is that our group would seem to be work of a highly skilled enameller who may have had in mind

represented on the foot (see HAHNLOSER, *Tesoro*, cat. no. 40, Pls. XL-XLI, pp. 58-59).

54. GRABAR, *Revetements*, p. 75, refers to the work as a reliquary icon.

55. GRABAR, *loc. cit.*

56. BANK, *loc. cit.*; only the central enamel of the crucifixion is reproduced, but the inference is that this date relates to all the enamels.

57. S. AMIRANASHVILI, *Medieval Georgian Enamels of Russia*, New York, n.d., pp. 90-91.

58. They share the characteristics denoted by DAMI, *Evangelario*, p. 236, as "la sagoma delle figure".

51. GRABAR, *Revetements*, pp. 75-76, and A. BANK, *Byzantine Art in the Hermitage Museum*, Leningrad, 1960, p. 126.

52. Viz: St. James Adelphotheos — plaque: 98 × 65 mm; figure 86 mm high. St. Gregory Theologos — plaque: 93 × 63 mm; figure 86 mm high. I would like to record my thanks to the staff of the Hermitage Museum, and to Dr. Judith Herrin, for giving me this information. (For the corresponding measurements of the Siena figures, see the Appendix, below).

53. This could have been a chalice; in the Treasury of St. Mark's, Venice, there is a chalice with enamels in a clearly defined programme, with four bishops

45. 6 and 16 are 36 mm in diameter, while those on the Pala d'Oro are 43, 42 and 36 mm respectively; such variations in size should not be regarded as precluding them all being of one group — cf. nos. 105 to 111 on the Pala d'Oro (HAHNLOSER, *Pala*, Pl. LIII and Pl. LII).

46. Munsell 7.5 PB 3/10; this would have to be checked with the enamels in the Pala d'Oro, the colour reproduction being inadequate for such precise comparisons as this.

47. It has been assumed that the frames of the enamels on the Pala d'Oro have been excluded from the dimensions published; they are clearly later, and occur on many other of the plaques.

48. If this grouping is accepted, it would of course strengthen the argument made earlier; that the Siena book-cover was assembled in Venice. Some further groupings between enamels in Venice and on the Siena lectionary can be tentatively suggested, using style,



Fig. 14. — St. James Adelphotheos, from composite icon the Hermitage, Leningrad.



Fig. 16. — Seraph (Detail of fig. 1).



Fig. 15. — St. Gregory Theologos, from composite icon in the Hermitage, Leningrad.



Fig. 17. — Seraph (Detail of Fig. 1).

the brilliant craftsmanship and sense of pattern and colour exhibited by such prestige works as the Holy Crown of Hungary⁵⁹ and the Djumati enamels⁶⁰; while his skill was possibly comparable, the slightly dead and mechanical effect produced by his treatment of the cloisons forming the drapery suggest the attitude of a craftsman looking back at the work of an earlier generation, and a date in the 12th century is therefore most probable for this group.

The seven enamels proposed for our Group III have in common an evident love of decorative floral detail; this is found both in the flanking motifs of the single figures and in drapery forms. This is a taste which can be traced in other works, particularly in the illumination of a number of manuscripts. Several can be cited in which this characteristic is quite prominent⁶¹, while others use a decoratively coloured trees as a purely ornamental feature⁶². While dating with any accuracy is again not yet possible, the fact that these manuscripts centre round the later 11th and first half of the 12th centuries would suggest that this group also was created in the 12th century, and most probably in the earlier decades.

The two roundels of Seraphim (our Group VI) provide very little criteria for suggesting a date; the differentiation in colour in the wings that was mentioned is not unique, recurring in the enamels of the frame of the Kortsheli icon in Tiflis⁶³, although it is not present in the same subject in the Limburg reliquary⁶⁴. While the latter is a product of court patronage of the second half of the 10th century, the former is regarded by Amiranashvili as a Georgian work of the 13th century, and is in any case a rela-

tively crude and provincial work; it is probable that the increase in colouristic range was an 11th or 12th century development, and on this basis our group can be assigned to this period. The sparse stylistic evidence does in any case make this the most probable date.

The two plaques of archangels which form Group VII (3 and 22) have an evident stylistic affinity with the much larger set of enamels in Group III, and may indeed have been produced in the same workshop at a different time. The main reason why they were not incorporated into the larger group is that they must have originally have been made for installation on a different object, and their subjects duplicate 9 and 19. Although using a somewhat different range of colours, and lacking the flanking ornamental motifs, there is still sufficient of the particular decorative qualities of Group III to suggest that the pair in Group VII must also date from the late 11th or earlier 12th century. There is also a lot of common stylistic ground between this pair and another of the same subject now attached to the frame of a book-cover in Venice⁶⁵; all four enamels share the same range of colours for haloes, wings and loros, and are of very much the same level of workmanship, the principal difference being only in the proportions of the plaques. Opinions on the date of the Venice book-cover vary between the late 11th century and the 12th century⁶⁶, which confirms the conclusion already suggested.

Style must again be the chief basis for dating the two enamels of high quality which form the basis of Group VIII (31 and 41); the inclusion of the roundel of Christ (11) does not help by providing extra evidence,

59. WESSEL, *Enamels*, pp. 110-114.

60. WESSEL, *Enamels*, pp. 118-121.

61. E.g. cod. vat. gr. 1162 (Homilies of the Monk James) and Paris, Bibl. nat. MS grec 550 (Gregory Homilies); see C. STORAJOLO, *Miniature delle Omilie del Monaco Giacomo*, Rome, 1910, Pls. 59 and 91; and C. OMONT, *Miniatures des plus anciens Manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1929, pls. CVI-CVXX.

62. E.g. Paris, Bibl. nat. suppl. grec 27; Dionysiou, cod. 16; and Panteleimon, cod. 6; see OMONT, *Miniatures*, Pls. XCVII-XCVIII; S. M. PELEKANIDES et al., *The*

Treasures of Mount Athos, Illustrated Manuscripts, I, Athens, 1973, figs. 49-50, and II, Athens, 1975, figs. 319-322.

63. AMIRANASHVILI, *Enamels*, pp. 67-69.

64. WESSEL, *Enamels*, Pl. 22b.

65. WESSEL, *Enamels*, pp. 168-169; HAHNLOSER, *Tesoro*, pp. 48-54.

66. D. TALBOT RICE, *Art of Byzantium*, London, 196, dated it to the 11th century, and WESSEL, *Enamels*, p. 168, with other refs., to the 12th.

nor is assistance to be found in the field of the design of reliquaries (with which our plaques may well be associated), and which might have corroborated a conclusion based on style. The figures are drawn with considerable delicacy and sensitivity, and comparison is suggested initially with the Esztergom reliquary, which contains the only other version in enamel of Christ brought to the Crucifixion⁶⁷. There is considerable correspondence between the two versions of Christ, where each shows a slightly hesitant, submissive pose, and the use of the cloisons in the drapery of the Virgin (in the Deposition) and of the angels in the reliquary has similarities with those of the pair of standing figures (41). The technique in both cases is not of the supremely high quality of such major ensembles as the Holy Crown of Hungary or the Djumati enamels, but is still far superior to the comparable standing figures of the grieving Virgin and St. John on the frame of an icon in the Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem⁶⁸. As the subject of our pair strongly implies that they formed part of a reliquary of the true cross, which would at any time have been an important relic, it is likely that the level of patronage for which it was produced is comparable with that of the Esztergom reliquary. Current opinion is to date this work to the late 11th or earlier 12th century⁶⁹, and its relatively close correspondence to the style and purpose of our plaques suggests that they should also be assigned to this period.

CONCLUSION.

The establishment of a sequence of groups within the enamels on the Siena lectionary, each being the product of a different atelier — or the same atelier at different periods — allows some observa-

tions to be made on how different workshops organised their production. No such attempt has been made before, and it will be seen that some understanding of the variety of working methods that this shows is necessary for knowledge of the subject to advance on a secure basis.

It was pointed out when discussing the two feast scenes (Group I — figs. 9 and 10) that there was a distinct difference in the level of skill with which the faces of the various figures were formed, and that of the drapery areas. While the cloisons that depict the features are mounted with great accuracy (and on the scale of these enamels, where a head is only about five millimetres across, an error of less than half a millimetre would have a disastrous effect on the final appearance of the work), those which form the draperies have a much more haphazard and even crude appearance. The impression of two different standards of craftsmanship becomes even stronger when the plaques are seen under magnification. It would seem fairly certain that there was a division of labour here, comparable with that which it is usually assumed occurred in medieval painters' ateliers; the difference would probably be that while a fresco painter would work from the head downwards, the master therefore having to paint the head before the assistant completed the body, in this case the assistant would in all probability have made the cloisons forming the drapery, and soldered them to the plaque, before passing it to the master to fix the cloisons of the faces. In this way the possibility of disturbing the more important and delicate areas by subsequent soldering would be avoided. The significance of two levels of workmanship being present in one enamel is that quality is often used in isolation as a basis for dating, or for suggesting a metropolitan or provincial origin. If two distinct levels of quality can be operative

work is convincingly dated to the first half of the 12th century.

69. WESSEL, *Enamels*, pp. 158-163, with lit.

in one workshop at the same time, it is clear that this factor should be used with considerable caution, and always where possible in conjunction with others.

Another way in which the work could be divided within an atelier is demonstrated by the two roundels of Seraphim (Group VI — figs. 16 and 17). It can be seen that the feathers of the wings in 7 are divided by the gold line of a cloison, which ends in a dot of solid gold (in this case the dot must have been formed by using a short length of gold wire of circular section about one millimetre in diameter). This is an effective technique for giving variety and a certain sparkle to wings, and can be found in, for example, the Limburg reliquary⁷⁰ and in the Pala d'Oro, where the scale allows the idea to be exploited⁷¹. In the other seraph (17) this device is not used, the feathers just being divided by a cloison in the form of a loop, with a corresponding drop in decorative effect. The inference here, therefore, must be that two plaques, which were in all probability made in the same workshop for installation on the same object, were to a large extent made by different craftsmen using dissimilar techniques; it is only in the writing of the inscription that the same hand was clearly present in both plaques. Again, we must conclude that the same workshop could produce works of quite different appearance, and that caution should be urged in any attempt to form general conclusions from too isolated examples. Also, it is interesting that not more control was exercised over individual members of an atelier; while particulars of scale and iconography must have been the subject of a *diktat*, within those terms (at least in this case) varieties of individual technique and expression were possible. It may even be that the differences in the range of colours used may also owe something to this relatively easy-going approach.

These considerations, coupled with the

fact that it has not been possible to date many of the plaques on the book-cover with any real degree of accuracy, show how much work remains to be done in the field of Byzantine enamels. Owing largely to the paucity of accurately dated enamels, those which (like these) have been extracted from their original context, in which there might have been some data such as an inscription on which to base some firm conclusions as to period and provenance, will continue to baffle historians until a more secure framework of reference is built up. Such a framework would have to take into account the kind of factors that have been singled out here, as well as others which have not really been touched on, such as the locality of different centres of production, characteristics peculiar to any individual centre, and the relationship that provincial enamel ateliers might bear to the leading workshops of Constantinople.

But perhaps the most surprising and even disturbing conclusion to be drawn from this discussion is that, in spite of the great strides that have been made in our understanding of Byzantine art during the last 50 years, it is not possible to be very much more secure or accurate in evaluating these enamels than was Luigi Dami, writing in 1922. Although our knowledge of many other aspects of Byzantine art has advanced out of all recognition during this period, we are today only little better placed than he was when faced with a disparate collection of enamels such as that which has been assembled on the Siena book-cover. Although the medium is one of great inherent richness and beauty, it has not attracted the kind of study that is clearly needed for the subject to be placed on a footing where the really fundamental problems of chronology and provenance can be solved.

One major reason for this situation is probably that while works in other media yield more readily to analysis in purely

is here formed by rolling up the end of the gold strip forming the cloison.

71. HAHNLOSER, *Pala*, Pls. XL-XIV.

67. WESSEL, *Enamels*, Pl. 49.

68. WESSEL, *Enamels*, Pl. 53, pp. 171-172, where the

70. R. RAUCH et al., *Die Staurothek von Limburg*, in *Das Münster*, VIII, 1955, figs. 11 and 19; the 'dot'

stylistic terms, the production of enamels is governed by more purely technical considerations peculiar to that medium alone. This factor tends to give the whole medium a more self-contained stylistic character than is often acknowledged, and means that terms of reference and evaluation must be developed which take

this major factor into account. It is perhaps to be hoped that this paper, by drawing attention to these factors, will underline the need for further work along these lines.

Paul HETHERINGTON.

APPENDIX

Summary catalogue of the enamels on the cover of the Siena lectionary; the numbers refer to the key on Figs. 18-20, and conform for the

most part with Dami's enumeration. The measurements are in millimetres, and refer to the greatest dimensions of the relevant plaque.

FRONT COVER.

1. St. Peter	75 × 40	12. The Anastasis	71 × 65
2. St. John Theologos	75 × 40	13. Archangel	59 × 41
3. Archangel	59 × 39	14. Virgin (as in a Deesis)	48 diam
4. St. Theodore	53 × 34	15. St. John the Baptist	73 × 38
5. Virgin (as in a Deesis)	74 × 39	16. St. Basil	36 diam
6. St. John Chrysostom	36 diam	17. Seraph	47 diam
7. Seraph	47 diam	18. St. John Elimosinarios	32 × 32
8. St. Dionysios	33 × 33	19. Archangel Gabriel	48 × 31
9. Archangel Michael	52 × 33	20. St. Paul	73 × 38
10. Christ Pantocrator	58 diam	21. St. Matthew	73 × 38
11. Christ Pantocrator	38 diam	22. Archangel Michael	58 × 40
		23. St. Demetrius	52 × 34

FRONT

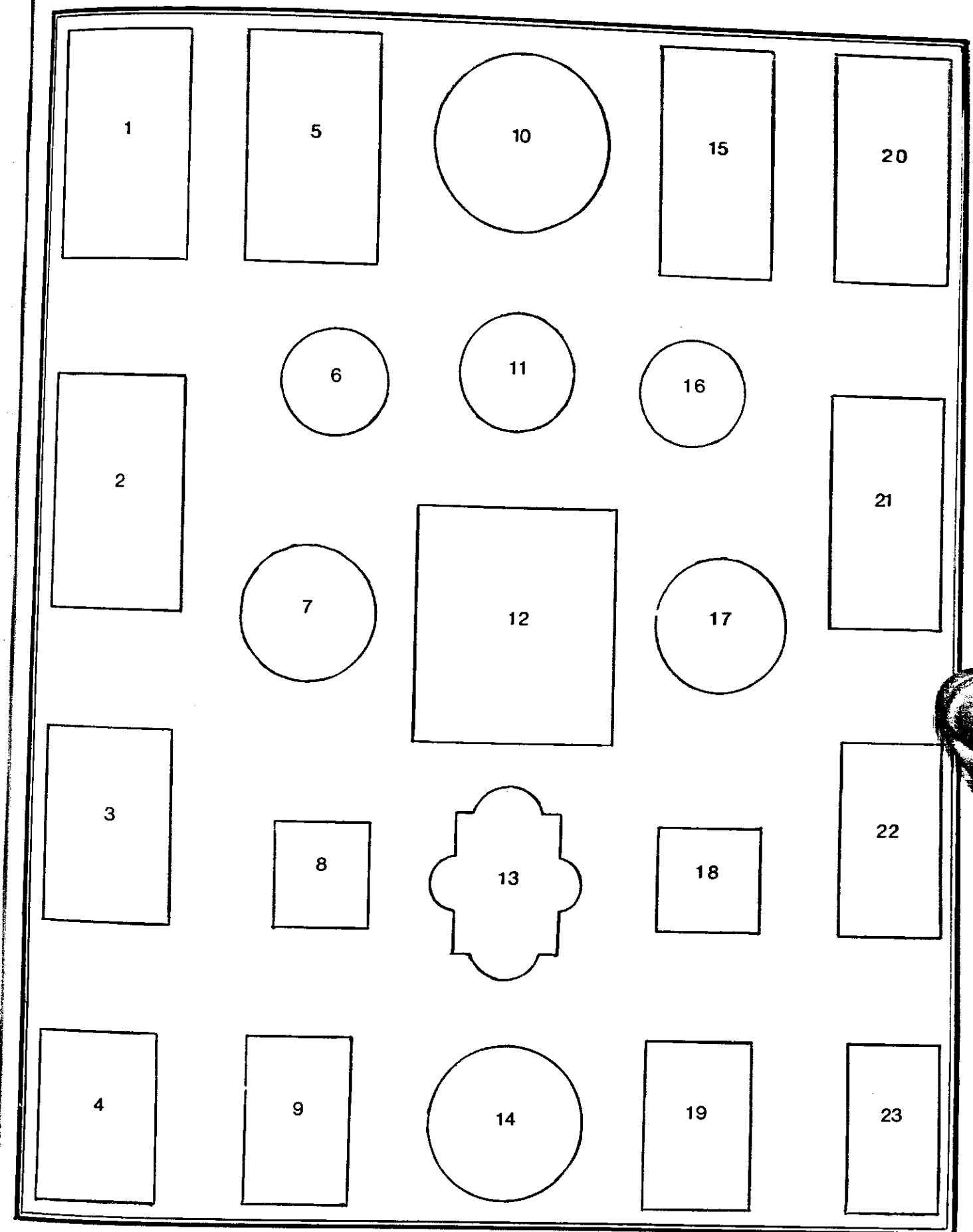


Fig. 18. — Distribution and key to enamels on front cover.

BACK

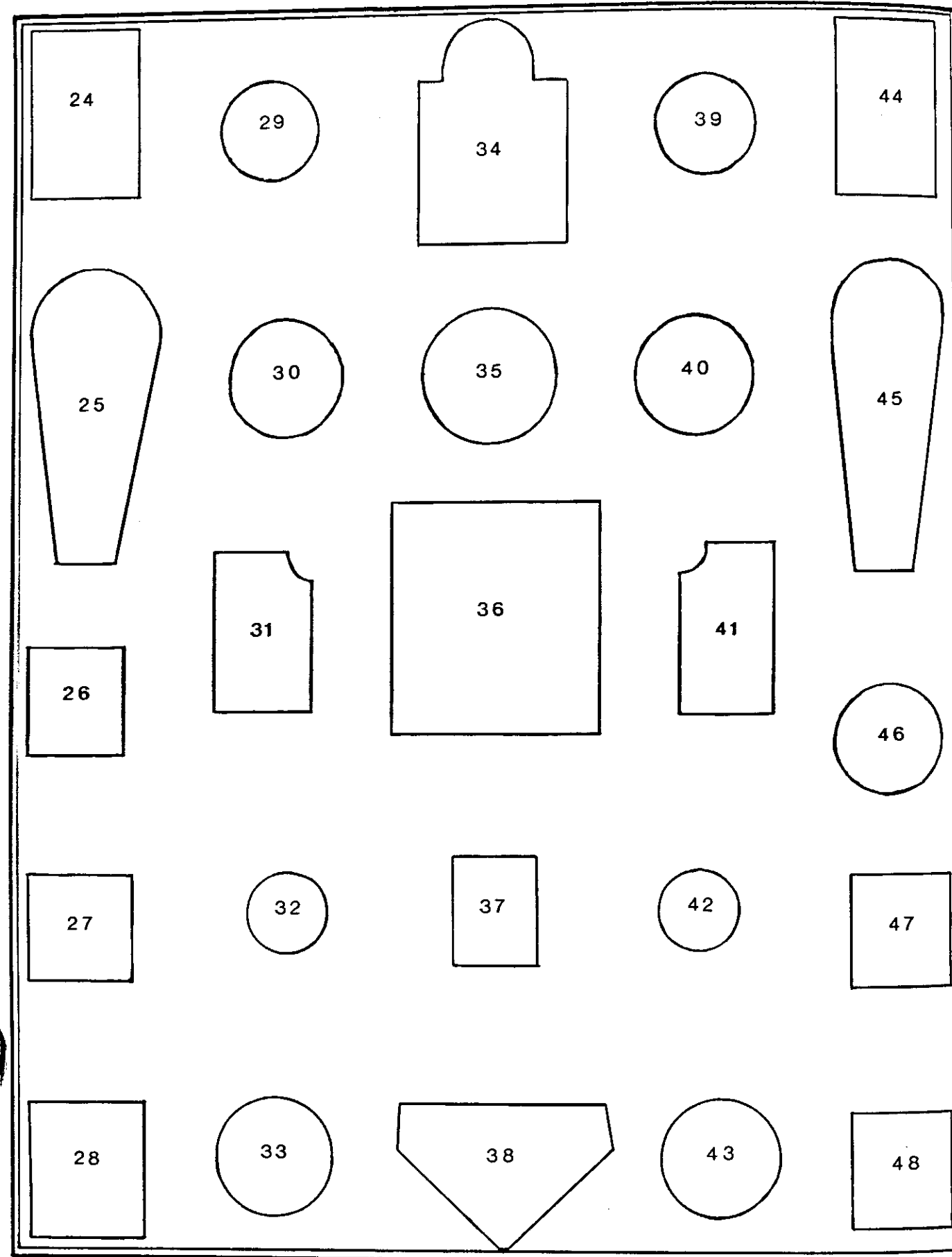


Fig. 19. — Distribution and key to enamels on back cover.

BACK COVER.

24. St. Peter	52 x 32
25. St. John Chrysostom	88 x 39
26. St. Merkourios	32 x 32
27. St. Nestor	32 x 32
28. St. Theodore	37 x 36
29. Christ Pantocrator	34 diam
30. The Virgin	38 diam
31. Christ led to the Crucifixion	48 x 29
32. St. John Theologos	25 diam
33. Virgin as in a Deesis	35 diam
34. Deesis	69 x 45
35. Christ Pantocrator	39 diam
36. The Ascension	68 x 62
37. The Virgin	30 x 24
38. Archangel	43 x 61
39. Christ Pantocrator	32 diam
40. The Virgin	38 diam
41. The Virgin and St. John at Crucifixion	49 x 29
42. St. George	27 diam
43. The Virgin and Child Hodigetria	37 diam
44. St. Paul	51 x 32
45. St. Gregory of Nyssa	90 x 39
46. St. Gregory Theologos	34 diam
47. St. John	34 x 33
48. St. Basil	32 x 32

SPINE

49. Virgin (as in a Deesis)	19 diam
50. Decorative roundel	19 diam
51. St. Nicholas	20 diam
52. St. John Chrysostom (?)	19 diam
53. The Virgin	20 diam
54. Decorative roundel	19 diam

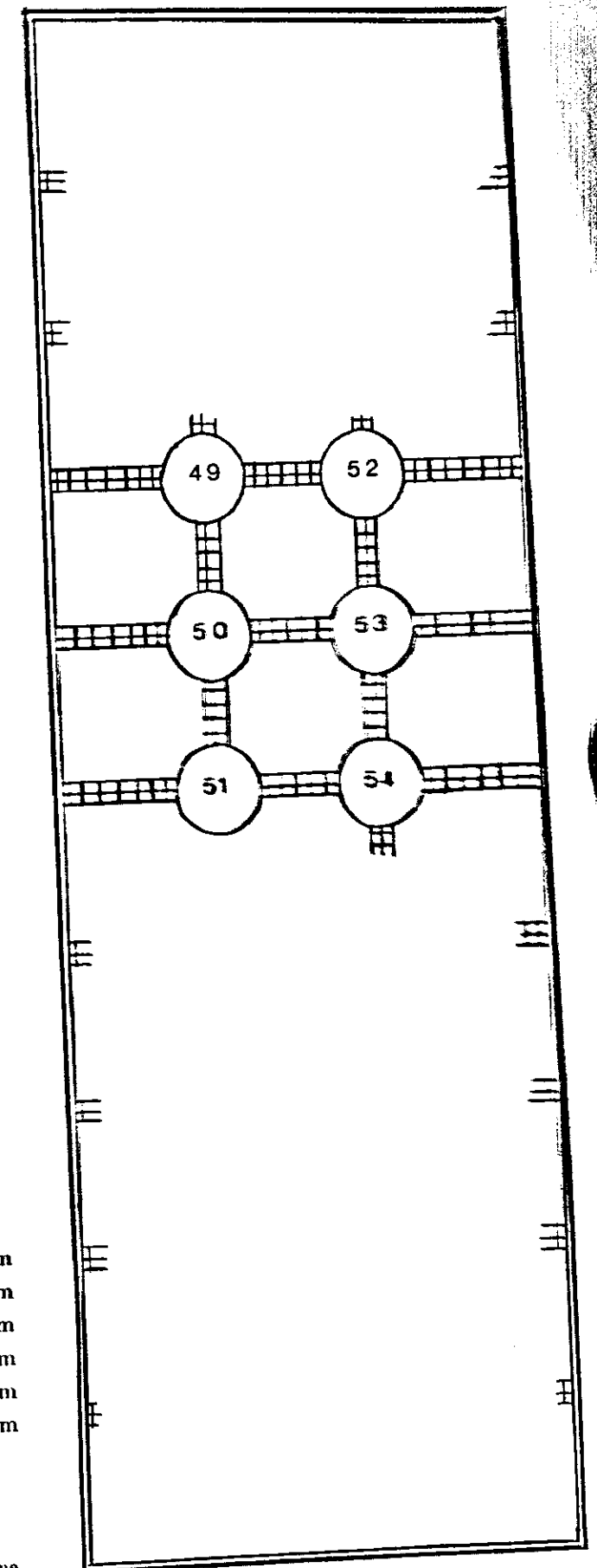


Fig. 20. — Distribution and key to enamels on spine.

LES FRESQUES DE L'ÉGLISE DE LA VIERGE A KINEVISI

Une image unique de la Communion des Apôtres.

par TADIA VELMANS

Près de l'église Saint-Nicolas à Kinevisi, en Géorgie, se trouvent les restes d'une deuxième église, dédiée à la Vierge selon la légende orale, et décorée de peintures encore pratiquement inédites. C'est d'elles qu'il sera question dans le présent article. Rappelons cependant que l'église Saint-Nicolas est datée par les portraits des donateurs : la reine Thamar, son père Georges et son fils Laïa. Ces fresques ont été exécutées dans les années 1209-1210¹.

De l'église de la Vierge, il ne reste que l'abside et les murs du béma avec une partie de leur décor (fig. 1). Le programme iconographique en est assez curieux. La *Hodigitria* trônant (fig. 2) apparaît dans la coupole flanquée, comme d'habitude, par deux anges adorant, dont il ne reste aujourd'hui qu'une aile et quelques traces de tunique de chaque côté de Marie. L'Enfant bénit de la droite et tient un rouleau de la gauche. Il montre également la plante de son pied droit. Deux doigts de la main gauche de Marie sont représentés sous le bord de la robe de l'Enfant, comme si elle jouait avec les plis du tissu. Elle est assise sur un trône sans dossier, recouvert par un tissu parsemé de motifs ornementaux et bordé par une frange. Ce trône est garni de deux coussins, au lieu d'un seul, comme à l'église de Nabakhtevi (1412-1431), en Géorgie (cf. note 36). Le marchepied, décoré par deux rangs de

gemmes, trahit l'incapacité du peintre à représenter des objets vus de trois quarts, puisqu'il arrête le deuxième rang de gemmes là où celui-ci devrait suivre le côté étroit et relativement fuyant du marchepied. Par ailleurs, ce marchepied épouse, dans sa partie frontale, comme dans la grande église de Kinevisi d'ailleurs, la courbe de la coupole, ce qui lui donne un contour légèrement arrondi.

Au deuxième registre de l'abside apparaît la Communion des apôtres. De gauche à droite, on voit le Christ qui tend au premier apôtre d'un poing compact le calice (fig. 3). Cet apôtre est assez animé, mais d'après la forme du crâne et l'implantation des cheveux on peut conclure qu'il s'agit de Paul : il avance ses deux mains, comme pour saisir le calice. C'est la Communion du vin. Derrière le Christ de cette scène, et lui tournant le dos, Jésus est représenté une seconde fois (fig. 4 et 5). Il tient une petite croix de ses deux mains qu'il élève en direction d'un chérubin à six ailes. Ce chérubin tend vers le Christ sa main unique. Derrière ces deux figures, on aperçoit un ciborium et un autel avec le calice et la patène sur laquelle sont posés quatre pains eucharistiques. Une grande croix décore la nappe de l'autel. Plus en arrière, à gauche, se dresse un édifice avec un toit à dos d'âne. Enfin, à droite du chérubin qui tend sa main vers le Christ, se tient un séraphin à six ailes dont le visage disparaît dans les plumes. A côté de ce

1. Cf. T. VELMANS, *La peinture murale byzantine à la fin du moyen âge*, Paris 1977, pp. 60-61 (avec indications bibliographiques).



Fig. 2. — Kinevisi, église de la Vierge, Hodighitria trônant.

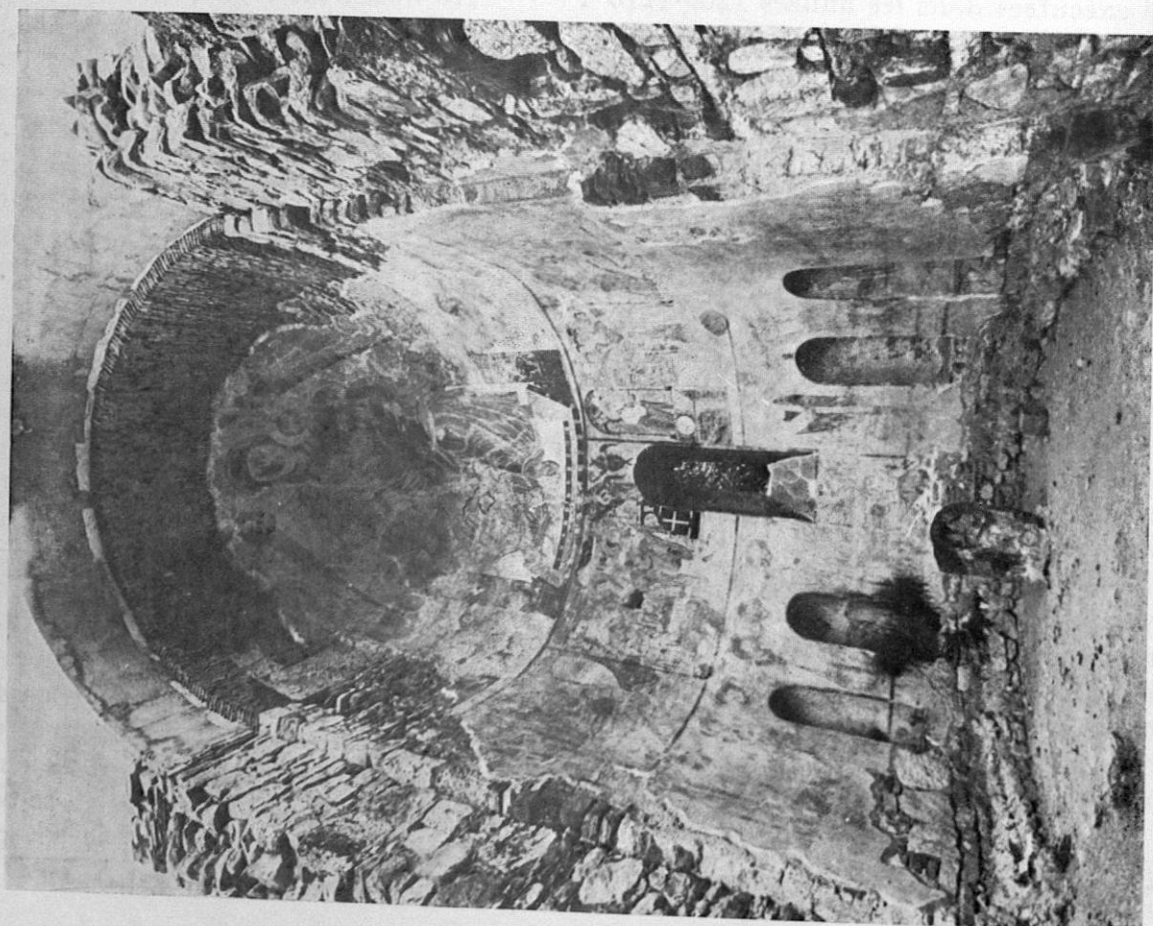


Fig. 1. — Kinevisi, église de la Vierge, l'abside.



Fig. 3. — Kinevisi, Saint-Georges, les Saints Femmes au tribunal, détail.

derrière et lui tournant le dos, le Christ apparaît une troisième fois, debout sous un ciborium (fig. 6). Devant lui, l'autel porte un calice et une patène. Le Christ tend une parcelle de pain au premier apôtre qui s'avance vers lui les mains tendues. Il s'agit de Pierre. Sept autres apôtres le suivent et forment un groupe serré. De toutes ces images, les anges-diacres qui complètent habituellement la Communion des apôtres sont absents ; mais deux saints diacres se dressent dans l'intrados de la fenêtre qui se trouve à proximité de cette scène. Au dessus de ces deux diacres une croix gemmée s'inscrit dans un médaillon.

Sur le mur Sud du hémis (2^e registre), est représentée la Guérison de la fille du Juif (fig. 6), tandis que le mur Nord montre le Miracle sur la mer de Tibériade. Ces deux images sont gravement endommagées.

Au troisième registre, s'avancent, des deux côtés de l'abside vers son centre, sept saints évêques (fig. 1). Ils sont vus de trois quarts et tiennent des rouleaux



Fig. 4. — Kinevisi, église de la Vierge, la Communion des apôtres, détail.



Fig. 5. — Kinevisi, église de la Vierge, la Communion des apôtres, détail.



Fig. 6. — Kinevisi, église de la Vierge, la Communion des apôtres, détail.

dépliés, tandis que d'autres occupent les quatre niches de ce dernier registre.

La Communion des apôtres avec le Christ représenté trois fois et élevant une petite croix vers un chérubin à six ailes (fig. 5) est un *hapax*, dont la signification exacte n'est pas évidente.

Le sujet iconographique que nous appelons la Communion des apôtres est une version liturgique du récit évangélique de la sainte Cène. Il illustre, non point les faits décrits par les évangélistes, mais leur transposition dans la Liturgie Divine, autrement dit, c'est le sacrement de l'eucharistie telle qu'il est pratiqué dans les églises par le prêtre et les fidèles que l'on projette sur le Christ (dans le rôle du prêtre), les anges (en diacres) et les apôtres (dans le rôle des fidèles). On arrive ainsi, en se servant des rites bien connus de la liturgie célébrée sur terre, à créer l'image de ce

qui est supposé être son modèle — la Liturgie Divine célébrée au ciel. Plus tard, au *xiv*^e siècle, on procédera exactement de la même façon pour constituer l'image de la Grande Entrée.

Le schéma iconographique de la Communion des apôtres avec Jésus distribuant à ses disciples le pain et le vin est bien établi depuis une très haute époque² et se fixe dans le béma à partir du *xi*^e siècle. Au même moment, on ajoute à la scène les meubles liturgiques (table d'autel, ciborium, barrière séparant la nef du chœur) et les anges en diacres portant des *rhypidia* et assistant Jésus dans la célébration de la messe. L'image est souvent accompagnée de l'inscription : « prenez, mangez, buvez... ». A partir du *xii*^e siècle, cette légende tend à disparaître, et à partir du *xiii*^e siècle, on ajoute à la scène une coulisse architecturale. Au cours de l'époque des Paléologues, l'iconographie de la Communion des apôtres ne connaîtra pas de grands changements³. Déjà au *xi*^e siècle, elle se présente soit en deux épisodes totalement séparés (la Communion du pain et la Communion du vin), sur le mur Nord et le mur Sud du béma, comme à la Panaghia Chalkiôn à Thessalonique (1028)⁴, par exemple, soit en un épisode au deuxième registre de l'abside avec le Christ apparaissant deux fois de part et d'autre d'un autel, comme à Sainte-Sophie à Kiev (1042-1046, fig. 9). Dans les deux

cas, on montre généralement deux groupes d'apôtres. Mais ceci n'est valable que pour des groupes de six apôtres. Au *xiv*^e siècle, quelques-unes de ces images figurées dans l'abside, sont pourtant constituées par deux cortèges de douze apôtres, comme on le voit à Saint-Nikita à Cučer et à Gracanica, par exemple⁵. Le plus souvent, le Christ est assisté par un ou deux anges diacres. Ils portent des *rhypidia*, décorés de séraphins ou de chérubins — une façon de rappeler que ce sont les chérubins qui chantent le Trisagion pendant la Grande Entrée, au cours de la Divine Liturgie. Dès le *xii*^e, et surtout à partir du *xiii*^e siècle, cette scène occupe presque régulièrement le deuxième registre de l'abside, suivant immédiatement l'image de la Vierge. Il en est ainsi dans les églises russes et balkaniques qui suivent de près les modèles des grands centres de l'empire.

Il existe cependant quelques images exceptionnelles exécutées dans cette aire géographique qui, tout en adoptant *grosso modo* le schéma de la Communion des apôtres, ne représentent pas la distribution du pain et du vin, mais la prière dite de Proskomide qui précède ce rite dans la liturgie et se situe immédiatement après la procession de la Grande Entrée. Je pense surtout au schéma qui se trouve dans le deuxième registre de l'abside à Saint-Sophie à Ohrid (v. 1040, fig. 8)⁶. Le Christ y est représenté une seule fois, frontalement, derrière l'au-

2. A vrai dire, cette uniformisation de la représentation se fait à l'époque contemporaine ou postérieure du célèbre codex de Rabula (586), où le schéma qui deviendra traditionnel n'est pas encore constitué. Le Christ y tient le calice, dans lequel se trouve à la fois le pain et le vin : il tend une parcelle de ce pain au premier apôtre qui s'avance vers lui, suivi de dix autres ; bien que contemporain, l'Évangile de Rossano, les patènes de Riha et de Stuma montrent déjà le schéma définitif de cette scène, où la Communion du pain et la Communion du vin donnent lieu à deux actes distincts. (Cf. K. WESSEL, *Abendmahl und Apostelkommunion*, Recklinghausen, 1964).

3. L'adjonction des architectures n'a pas ici une fonction génératrice de sens. Ces éléments s'infiltraient dans la scène d'une façon automatique qui correspond à une tendance générale dont on sent l'emprise dans tous les cycles et dans toutes les scènes (cf. T. VELMANS, *Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues*, in *Cah. Arch.* n° XXIV, pp. 183-216 et fig. 13). Le fait que, parfois, ces architectures ont un aspect réaliste comme, par exemple, à Saint-Jean Kanéo à Ohrid (cf. P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *Contribution aux recherches sur l'évolution de la peinture*

en Macédoine au *XIII*^e siècle, in *L'art byzantin au *XIII*^e siècle*, Belgrade), ne change en rien le contenu de l'image. C'est encore en obéissant à une tendance très générale de l'époque, que les mouvements des apôtres deviendront plus rigides et plus diversifiés au *xiii*^e et *xiv*^e siècle, et que certaines attitudes réalistes s'imposeront ici et là, tel saint Pierre empoignant la main du Christ, comme on le voit à Manastir (cf. *ibid.*, fig. 12), à Saint-Nikita de Cučer ou à l'église du Kral à Studenica (cf. R. HAMANN-MACLEAN et H. HALLENSLEBEN, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen, 1963, fig. 226, 250).

4. K. PAPADOPOULOS, *Die Wandmalereien des XI Jahrhunderts in der Kirche PANAGIA TON XALKION in Thessaloniki*, Vienne, 1966.

5. Cf. HAMANN-MACLEAN et HALLENSLEBEN, *op. cit.*, fig. 224-227, 322, 324 ; R. HAMANN-MACLEAN, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen, 1976, p. 133.

6. Cf. R. LJUBINKOVIĆ, *Sveta Sofija u Ohridu, Konser-vatorski radovi na crkve Sv. Sofije u Ohridu*, Belgrade, 1955, pp. 9-18 ; P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *Matériaux sur l'art macédonien du moyen âge, les fresques du sanctuaire*



Fig. 7. — Kinevisi, Saint-Nicolas, Communion des apôtres, détail.



Fig. 8. — Ohrid, Sainte-Sophie, Proskomidie, détail.

tel et les apôtres avancent vers lui de deux côtés, les mains couvertes. Sur l'autel est posé un calice. Jésus bénit de la droite et tient un grand pain rond de la gauche.

de Sainte-Sophie d'Ohrid, in *Recueil des travaux (Zbornik)*, T. I, n° 3, 1955, pp. 37-70 — en macédonien avec résumé français).

7. Sv. Radojčić, *Prilozi za istoriju najstarijeg ohridskog slikarstva*, in *Zbornik Radova Vizantol. Inst.*, n° VIII (Mélanges Ostrogorsky II), Belgrade, 1964 (pl. 2), pp. 360-361, pp. 355-382; A. Grabar, *Les peintures dans le chœur de Sainte-Sophie d'Ohrid*, in *Cah. Arch.* XV, pp. 257-265.

Cette singulière image d'Ohrid a déjà été rapprochée par M. M. Radojčić et Grabar⁷ d'une autre, presque identique, mais plus explicite qui se trouve dans un rouleau liturgique constantinopolitain, du XI^e siècle, le ms. Staurou 109 du Patriarcat grec à Jérusalem⁸. Toutes les deux représentent la prière dite de Proskomidie, prononcée par le prêtre, juste avant la communion et après la déposition des oblats sur l'autel, qu'il bénit.

L'image du rouleau est identifiée avec une très grande précision grâce au texte de la prière qu'elle illustre et aussi, grâce aux deux figures qui la flanquent et font allusion à la Grande Entrée. Le Christ est figuré derrière un autel où sont déposées les espèces. Il bénit de la droite et tient un rouleau dans la gauche; deux anges en diacres, portant des rhipidia

tures dans le chœur de Sainte-Sophie d'Ohrid, in *Cah. Arch.* XV, pp. 257-265.

8. A. Grabar, *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures*, in *D.O.P.*, n° 8, 1954, pp. 163-199; le même article est reproduit dans : *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge*, Paris 1968, vol. I, pp. 469-496, vol. III, pl. 128 a.



Fig. 9. — Londres, British Museum, Psautier dit de Beistol, fol. 53 r.

s'avancent vers lui des deux côtés de l'autel, suivis chaque fois par deux groupes de six apôtres. De part et d'autre de cette image encadrée, deux autres anges diacres ont été représentés dans les marges. Celui de droite porte le calice dans la main et une patène avec les parcelles du saint pain sur la tête. L'ange de gauche agite un encensoir et forme, par son mouvement, la majuscule « K » par laquelle commence le texte de l'oraison. A part cette image, on trouve également, dans le rouleau liturgique, la représentation traditionnelle de la Communion du pain et du vin, en deux petites scènes disposées de part et d'autre du texte⁹, ce qui ne laisse aucun doute sur les intentions de l'artiste de représenter deux moments distincts de la liturgie.

Une image très proche de celle d'Ohrid (le Christ a strictement la même attitude sur les deux représentations) apparaît également dans le Psautier dit de Beistol (Londres, British Museum, Add. 40731), décoré au X^e-XI^e siècle (fig. 9). Le schéma qui nous intéresse est celui du fol. 53 r., où l'on voit une illustration du Psaume XXXIII, 9 (34, 9) disant : « Sentez et voyez combien l'Éternel est bon ! Heureux l'homme qui cherche en lui son refuge »¹⁰. Dans la peinture murale, on

retrouve ce schéma à l'église centrale de Vodoča (XI^e-XII^e s.), où la scène est figurée dans la prothèse¹¹. Une représentation analogue, mais pas tout à fait identique, est reprise à l'église de la Vierge à Studenica où le Christ bénit le pain et le vin disposés sur l'autel, ses deux mains étendues respectivement au-dessus de la patène et du calice¹².

Pour nous, l'intérêt de ces images consiste en ceci : elles attestent que certains moments du déroulement de la messe ont été illustrés à Byzance à l'aide de schémas de la Communion des apôtres que l'on « particularisait » à priori pour la circonstance en modifiant seulement les gestes du Christ.

Avant de revenir à la Communion des apôtres de Kinevisi, deux remarques préliminaires s'imposent à propos de la croix que tient Jésus. 1) Elle ne peut, en aucun cas, être prise pour un pain eucharistique marqué d'une croix, ni pour une parcelle de ce pain, car elle ne s'inscrit pas à l'intérieur d'un contour, comme on le voit, par exemple, sur une icône d'Ohrid du XII^e-XIII^e siècle¹³, ou sur les trois pains eucharistiques représentés sur l'autel, dans la Communion des Apôtres de l'église d'Ahtala¹⁴ (XIII^e-XIV^e s.). Par contre, à côté du calice et de la patène avec pain eucharistique que l'on place sur l'autel de la Communion des apôtres à Byzance, se trouve quelquefois la croix d'ostentation. Il s'agit plutôt de schémas exceptionnels, mais ils ont été néanmoins utilisés dans de grandes églises comme celle de Sainte-Sophie à Kiev, (fig. 10) et l'église géorgienne de Tigrane Honentz (1215) à Ani, actuellement en Turquie¹⁵. On voit également une croix d'ostentation sur un autel à l'église Saint-Achile à Prespa v. (983-986); mais, bien que figuré dans l'abside, cet autel ne fait pas partie de la Communion des apôtres; il

9. *Ibid.*, pl. 129 b.

10. Cf. S. DUFRESNE, *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge*, Paris, 1966, pl. 10, p. 57. Le rapprochement entre cette image et celle d'Ohrid a été fait par R. HAMANN-MAC LEAN, *Grundlegung...*, p. 133.

11. Cf. P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *Vodoča (Le complexe des églises de Vodoča, extrait du projet pour la conservation et la restauration du complexe de Vodoča)*, in *Kulturno istorisko nasledstvo vo Sr. Makedonija*, p. 71, schémas IX.

12. Cf. HAMANN-MAC LEAN, *Grundlegung...*, p. 135, dessin p. 313.

13. Cf. P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *Contribution aux recherches sur l'évolution de la peinture en Macédoine au XIII^e siècle*, in *L'art byzantin au XIII^e siècle*, Belgrade, 1967.

14. Photo personnelle. Une copie de cette scène existe également au Musée d'art géorgien à Tbilissi.

15. Fresque inédite, montrée par N. Thierry au II^e Symposium d'art géorgien à Tbilissi.

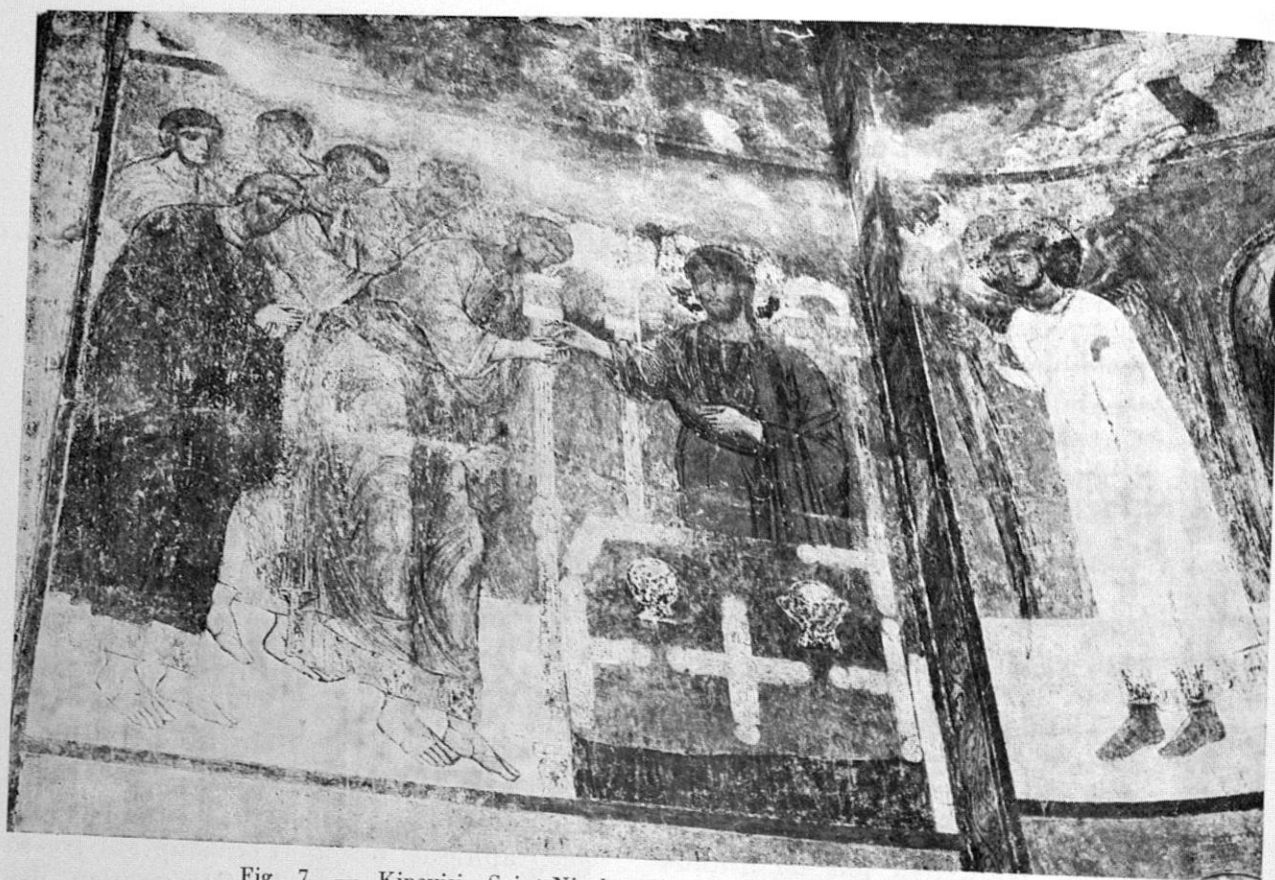


Fig. 7. — Kinevisi, Saint-Nicolas, Communion des apôtres, détail.



Fig. 8. — Ohrid, Sainte-Sophie, Proskomidie, détail.

tel et les apôtres avancent vers lui de deux côtés, les mains couvertes. Sur l'autel est posé un calice. Jésus bénit de la droite et tient un grand pain rond de la gauche.

de Sainte-Sophie d'Ohrid, in *Recueil des travaux (Zbornik)*, T. I, n° 3, 1955, pp. 37-70 — en macédonien avec résumé français).

7. SV. RADOJČIĆ, *Prilozi za istoriju najstarijeg ohridskog slikarstva*, in *Zbornik Radova Vizantol. Inst.*, n° VIII (Mélanges Ostrogorsky II), Belgrade, 1964 (pl. 2), pp. 360-361, pp. 355-382; A. GRABAR, *Les peintures dans le chœur de Sainte-Sophie d'Ohrid*, in *Cah. Arch.* XV, pp. 257-265.

8. A. GRABAR, *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures*, in *D.O.P.*, n° 8, 1954, pp. 163-199; le même article est reproduit dans : *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge*, Paris 1968, vol. I, pp. 469-496, vol. III, pl. 128 a.

Cette singulière image d'Ohrid a déjà été rapprochée par M. M. Radojčić et Grabar⁷ d'une autre, presque identique, mais plus explicite qui se trouve dans un rouleau liturgique constantinopolitain, du XI^e siècle, le ms. Staurou 109 du Patriarcat grec à Jérusalem⁸. Toutes les deux représentent la prière dite de Proskomidie, prononcée par le prêtre, juste avant la communion et après la déposition des oblats sur l'autel, qu'il bénit.

L'image du rouleau est identifiée avec une très grande précision grâce au texte de la prière qu'elle illustre et aussi, grâce aux deux figures qui la flanquent et font allusion à la Grande Entrée. Le Christ est figuré derrière un autel où sont déposées les espèces. Il bénit de la droite et tient un rouleau dans la gauche; deux anges en diacres, portant des rhipidia



Fig. 9. — Londres, British Museum, Psautier dit de Bristol, fol. 53 r.

s'avancent vers lui des deux côtés de l'autel, suivis chaque fois par deux groupes de six apôtres. De part et d'autre de cette image encadrée, deux autres anges diacres ont été représentés dans les marges. Celui de droite porte le calice dans la main et une patène avec les parcelles du saint pain sur la tête. L'ange de gauche agite un encensoir et forme, par son mouvement, la majuscule « K » par laquelle commence le texte de l'oraison. A part cette image, on trouve également, dans le rouleau liturgique, la représentation traditionnelle de la Communion du pain et du vin, en deux petites scènes disposées de part et d'autre du texte⁹, ce qui ne laisse aucun doute sur les intentions de l'artiste de représenter deux moments distincts de la liturgie.

Une image très proche de celle d'Ohrid (le Christ a strictement la même attitude sur les deux représentations) apparaît également dans le Psautier dit de Bristol (Londres, British Museum, Add. 40731), décoré au X^e-XI^e siècle (fig. 9). Le schéma qui nous intéresse est celui du fol. 53 r., où l'on voit une illustration du Psaume XXXIII, 9 (34, 9) disant : « Sentez et voyez combien l'Éternel est bon ! Heureux l'homme qui cherche en lui son refuge »¹⁰. Dans la peinture murale, on

9. *Ibid.*, pl. 129 b.

10. Cf. S. DUFRENNE, *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge*, Paris, 1966, pl. 10, p. 57. Le rapprochement entre cette image et celle d'Ohrid a été fait par R. HAMANN-MAC LEAN, *Grundlegung...*, p. 133.

11. Cf. P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *Vodoča (Le complexe des églises de Vodoča, extrait du projet pour la conservation et la restauration du complexe de Vodoča)*, in *Kulturno istorisko nasledstvo vo Sr. Makedonija*, p. 71, schémas IX.

retrouve ce schéma à l'église centrale de Vodoča (XI^e-XII^e s.), où la scène est figurée dans la prothèse¹¹. Une représentation analogue, mais pas tout à fait identique, est reprise à l'église de la Vierge à Studenica où le Christ bénit le pain et le vin disposés sur l'autel, ses deux mains écartées respectivement au-dessus de la patène et du calice¹².

Pour nous, l'intérêt de ces images consiste en ceci : elles attestent que certains moments du déroulement de la messe ont été illustrés à Byzance à l'aide du schéma de la Communion des apôtres que l'on « particularisait » à peine pour la circonstance en modifiant seulement les gestes du Christ.

Avant de revenir à la Communion des apôtres de Kinevisi, deux remarques préliminaires s'imposent à propos de la croix que tient Jésus. 1) Elle ne peut, en aucun cas, être prise pour un pain eucharistique marqué d'une croix, ni pour une parcelle de ce pain, car elle ne s'insère pas à l'intérieur d'un contour, comme on le voit, par exemple, sur une icône d'Ohrid du XII^e-XIII^e siècle¹³, ou sur les trois pains eucharistiques représentés sur l'autel, dans la Communion des Apôtres de l'église d'Ahtala¹⁴ (XIII^e-XIV^e s.). Par contre, à côté du calice et de la patène avec pain eucharistique que l'on place sur l'autel de la Communion des apôtres à Byzance, se trouve quelquefois la croix d'ostentation. Il s'agit plutôt de schémas exceptionnels, mais ils ont été néanmoins utilisés dans de grandes églises comme celle de Sainte-Sophie à Kiev, (fig. 10) et l'église géorgienne de Tigrane Honentz (1215) à Ani, actuellement en Turquie¹⁵. On voit également une croix d'ostentation sur un autel à l'église Saint-Achile à Prespa v. (983-986) ; mais, bien que figuré dans l'abside, cet autel ne fait pas partie de la Communion des apôtres ; il

12. Cf. HAMANN-MAC LEAN, *Grundlegung...*, p. 134, dessin p. 313.

13. Cf. P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *Contribution aux recherches sur l'évolution de la peinture en Macédoine au XIII^e siècle*, in *L'art byzantin au XIII^e siècle*, Belgrade, 1967.

14. Photo personnelle. Une copie de cette scène existe également au Musée d'art géorgien à Tbilissi.

15. Fresque inédite, montrée par N. Thierry au II^e Symposium d'art géorgien à Tbilissi.

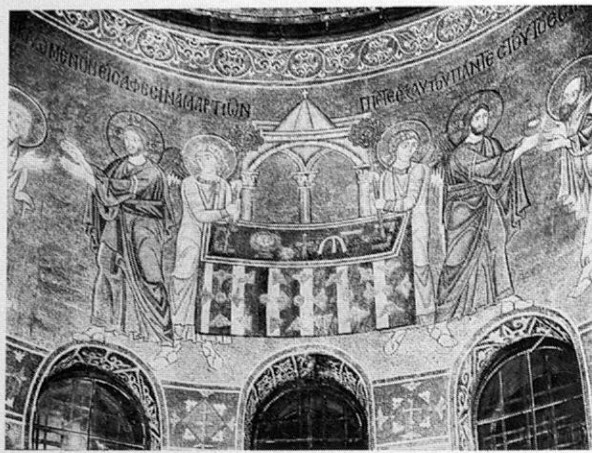


Fig. 10. — Kiev, Sainte-Sophie, Communion des apôtres, détail.

remplace plutôt l'Amnos. C'est une représentation curieuse aux allusions trinitaires qui rassemblent sur un autel, entouré de saints évêques vus de face, un calice, une croix, un évangile et une colombe¹⁶.

Quelle est la signification du curieux schéma iconographique de notre église ? Dire que l'épisode du Christ tenant la croix ne fait que souligner le sens profond de la scène, en montrant que c'est par la croix que le sacrifice rédemptoire sera consommé, est sans doute juste, mais trop peu précis pour servir d'explication à l'image. Il faut y voir plutôt une expression de la libre acceptation du sacrifice par Jésus, ce qui correspond très exactement au contenu de l'épisode qui suit immédiatement celui de la Cène dans les Évangiles. C'est en effet au cours de la prière de Gethsémani que Jésus se soumet de son plein gré à la volonté du Père et accepte le sacrifice, dernier acte de la Rédemption. L'abside de Kinevisi évoquerait ainsi les trois conditions du Salut du chrétien : l'Incarnation (l'image de la Vierge à l'enfant), le sacrifice volontaire du Christ sur la croix (le Christ tenant la croix avec le chérubin et le séraphin) et l'Église en tant que Microcosme et Maison de Dieu sur terre qui, à travers la célébration de la messe et le mystère de l'Eucharistie, permet au fidèle d'obtenir le Salut final et de participer à la Liturgie

16. Cf. P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *Freskile i ikonite od X i XI vek vo Makedonija*, in *Kulturno nasledstvo VI*, 1975, p. 37-51, fig. 5.

Divine célébrée au ciel (les deux épisodes de la Communion des apôtres).

Cependant, l'image du Christ élevant la croix vers les puissances célestes ne fait pas suite à une représentation de la Cène, pour que l'on puisse se référer directement à l'épisode de Gethsémani, dont seul le contenu symbolique (acceptation du sacrifice) est d'ailleurs figuré. Elle s'insère dans une représentation de l'Eucharistie au cours de la Divine Liturgie — elle-même figurée selon les rites et les textes adoptés par l'Église sur terre. Il resterait à savoir si notre image ne correspond pas également à un moment précis de l'office.

Cette nouvelle interrogation nous conduit au rite de la Grande Entrée qui précède la prière de l'offrande et la prière eucharistique. Car deux passages, l'un chanté, l'autre récité, semblent particulièrement proches des valeurs sémantiques de notre curieux schéma. Le premier est chanté seulement le Samedi Saint, à la liturgie de saint Basile et s'insère dans l'Hymne des chérubins : « Que fasse silence toute chair mortelle... car le Roi des rois et le Seigneur des seigneurs s'avance pour être immolé et donné en nourriture aux croyants. Il est précédé... des chérubins aux yeux innombrables et des séraphins aux ailes qui couvrent la face... »¹⁷. Le second, très connu, fait partie de la prière de l'Hymne des chérubins et il est récité à voix basse par le prêtre au cours de la liturgie de saint Jean Chrysostome : « C'est vous en effet qui offrez et êtes offert, qui recevez et êtes partagé, Christ notre Dieu, et c'est à vous que nous rendons gloire, avec votre Père éternel... »¹⁸. En élevant la croix vers le chérubin, le Christ de notre image ne fait-il pas précisément le geste qui exprime l'offrande de son sacrifice, offrande qui s'adresse à la fois au Père et au genre humain, mais qui, sur l'image, est effectué en direction du chérubin et du séraphin, le Père n'étant pas représentable ?

Ceci pourrait paraître relativement sa-

17. R. P. E. MERCENIER, *La prière des églises de rite byzantin*, Chevetogne, 1937, I, p. 244.

18. Cf. *ibid.*, p. 245.

tisfaisant. Il reste pourtant un troisième point à examiner. L'artiste a inventé, ici, un schéma tout-à-fait nouveau. Les termes du langage plastique utilisés pour exprimer le contenu qui vient d'être défini ne sont-ils pas empruntés, comme cela arrive si souvent, à une autre représentation du répertoire iconographique déjà connue ? Une circonstance précise a-t-elle déterminé leur choix ?

La vénération particulière dont la croix est l'objet en Géorgie, comme en Arménie, en Égypte copte et en Cappadoce a donné lieu, dans ces régions, à des représentations diverses ; en Géorgie le sujet appelé Glorification de la croix occupe parfois les plafonds et les voûtes ou, en sculpture, les façades et les tympans au-dessus des entrées des églises. Ces images qui figurent plusieurs anges portant une croix gemmée et auréolée sont bien connues. Elles ne rappellent en rien notre épisode. Mais la glorification de la Croix ou, plus exactement, « l'Universelle exaltation de la précieuse et vivifiante Croix », correspond à la fête célébrée par l'église orthodoxe du 14 au 21 septembre. Il s'agit là d'un rappel direct à la Passion du Sauveur¹⁹. Comme nous venons de le rappeler, on était particulièrement sensibilisé au symbolisme de la croix en Géorgie. Il est donc quasiment certain que la fête orthodoxe de la glorification de la Croix devait y être célébrée avec une solennité particulière. Or, c'est au cours de l'office de matines de cette fête que le prêtre est amené à élever la croix d'ostentation douze fois de suite.

L'office comprend la lecture du récit de la Passion selon saint Jean, le chant des tropaires qui exaltent le thème de la victoire du Christ sur le démon et la glorification de la Croix par des rites particuliers. La croix y est également célébrée comme l'instrument de la Passion, le trophée de la victoire sur les démons, le rempart de l'Église et le glorieux palladium de l'empire. Parmi les hymnes chantés à

cette fête, nous retiendrons le texte d'un tropaire de la 8^e Ode : « Pendant qu'est élevé le bois couvert de sang du Verbe de Dieu fait chair, chantez, toutes les Puissances des cieux qui fêtez le rappel des mortels ; peuples, adorez la Croix du Christ par laquelle la Résurrection a été donnée au monde dans les siècles »²⁰. Quant aux rites de cet office, c'est la solennelle élévation de la croix qui mérite notre attention. Après diverses bénédictions et métanies et pendant que le chœur chante « ayez pitié », le prêtre, debout devant la table de l'autel, prend en effet en main la croix d'ostentation (elle a été déposée précédemment avec des fleurs de basilic sur un petit plateau sur l'autel). Tourné vers l'Orient, il dit : « ayez pitié de nous, ô Dieu, selon votre grande pitié ; nous vous en prions, exaucez-nous et ayez pitié de nous ». Il bénit avec la croix, s'incline jusqu'à terre, puis se redresse et élève la croix aussi haut au-dessus de sa tête qu'il le peut. Après avoir répété ce rite trois fois, il le recommence en se tournant vers les trois autres directions. Il formule simultanément des prières pour les fidèles, notamment pour la rémission de leurs péchés. Tenant la croix élevée, le prêtre chante le kontakion : « Vous qui fûtes élevé en croix volontairement... »²¹. La célébration se termine par des chants de gloire à la résurrection, après quoi l'office se clôture comme d'habitude²².

La description un peu longue de cet office de la fête de la Sainte-Croix, n'avait d'autre but que de permettre d'évaluer le degré des concordances et des similitudes qui le relie à notre image, à savoir : le geste du prêtre élevant la croix, et le chant « de toutes les puissances » pendant qu'est élevé « le bois couvert de sang ». Ainsi, sur notre image, en offrant son sacrifice à Dieu et aux hommes, Jésus fait le même geste que le prêtre au cours de l'office de la glorification de la Croix et ce geste est reçu

Sépulchre et du Calvaire. La fête de l'exaltation de la sainte Croix est née de cette cérémonie.

20. Cf. MERCENIER, *op. cit.*, 1953, II, 1, p. 132.

21. *Ibid.*, p. 133.

22. Sur l'ensemble de cet office, *ibid.*, pp. 120-135.

19. C'est dans l'ancienne adoration de la croix du Vendredi Saint décrite par la pèlerine Ethérie qui visita les lieux saints au IV^e siècle que l'on trouve l'origine de cette fête. Avec la prise de Jérusalem par les Perses, en 614, ce rite est transféré au second jour de la fête de la dédicace des églises constantiniennes du Saint-



Fig. 11. — Ménologe de Basile II, fol. 35.

ou accompagné par les puissances célestes qui l'entourent en permanence.

Cet office de la fête de la glorification de la Croix a d'ailleurs déjà été illustré à Byzance d'une façon extrêmement directe et réaliste. Citons, parmi d'autres représentations²³, celle du Ménologe de Basile II (fig. 11)²⁴ ou celle du Lectionnaire Cod. 587 de Dionysiou au Mont Athos (XI^e s.)²⁵ où l'on a reproduit l'intérieur d'une église. Dans la miniature du Ménologe, l'évêque élève la croix, en effectuant un geste analogue à celui du Christ sur notre image ; des diacres l'entourent²⁶. Ainsi, la fête elle-même ou ses représentations picturales directes dans les Ménologes ont pu permettre à notre peintre de trouver les éléments et les

attitudes capables d'exprimer sa pensée par un schéma nouveau.

Pour réaliser l'épisode du Christ élevant la croix, notre artiste agit à peu près de la même façon que ses lointains prédécesseurs qui avaient créé l'image de la Communion des apôtres. Au lieu de la scène évangélique, il en figure la commémoration liturgique, non point sur terre, mais dans le ciel. Pour y parvenir, il se réfère aux rites et aux paroles de la liturgie terrestre. L'image du Christ élevant la croix reflète ainsi le contenu et la signification de la scène de Gethsémani ou, plus exactement, de la prière que Jésus adresse au Père au jardin des Oliviers. L'équivalent liturgique de cette prière est exprimé dans l'Hymne

23. Cf. S. DER NERSESSIAN, *La fête de l'Exaltation de la croix*, in *Études byzantines et arméniennes*, T. I, Louvain, 1973, pp. 109-112.

24. *Il Menologio di Basilio II*, Turin, 1907, p. 35.

25. Une illustration analogue figure dans le Psautier de Londres (Ps. 98 (99), v. 5, fol. 131 v.), où l'officiant est saint Jean Chrysostome, dont l'homélie sur la croix

est lue le 14 septembre (cf. S. DER NERSESSIAN, *op. cit.*, p. 108 ; A. EHRHARD, *Überlieferung und Bestand der hagiographischen und homiletischen Literatur*, Leipzig, 1936-37, vol. I, pp. 254, 453).

26. Cf. S. M. PELEKANIDIS, P. C. CHRISTOU, Ch. TSIOMIS, S. N. KODAS, *The Treasures of Mount Athos*, Athènes, 1973, fig. 239, pp. 434, 441.

des chérubins et les prières citées plus haut. L'artiste en tiendra compte, mais il procédera à leur transposition dans un registre supérieur, celui de la Divine Liturgie, en faisant agir le Christ et les séraphins au lieu du prêtre et des diacres. Comme, d'une part, les deux épisodes évangéliques (Cène et Gethsémani) sont intimement liés, aussi bien d'un point de vue diachronique que du point de vue de leurs valeurs sémantiques qui se complètent, et que, d'autre part, les rites liturgiques qui s'en inspirent se succèdent dans le déroulement de l'office, rien ne s'opposait à ce que l'on ajouta le Christ élevant la croix à la Communion des apôtres proprement dite, de manière à en faire une seule image. Tout ce processus, de l'idée jusqu'à la constitution définitive du schéma iconographique, est sous-tendu par la vénération particulière de la croix en Géorgie.

Il faut encore reconnaître ici que l'image de Kincvisi reste très étonnante parce que, d'une façon générale, l'influence de la liturgie sur les programmes iconographiques est beaucoup moins sensible en Géorgie que dans les Balkans et en Russie. Ainsi, on ne semble pas avoir connu l'Amnos avec l'Enfant sur la patène et le Christ œil qui veille avant le XIV^e siècle et même à cette époque, ces représentations demeurent rares²⁷. D'autres scènes d'inspiration liturgique bien connues dans le monde byzantin, telles que la Divine liturgie, l'Apparition de saint Pierre d'Alexandrie, l'Hymne Acathiste, sont des images très exceptionnelles en Géorgie à l'époque byzantine.

Ceci nous amène à poser le délicat problème de la date de nos fresques.

Du point de vue de l'iconographie, les peintures de l'église de la Vierge à Kincvisi auraient toutes les chances de ne pas être antérieures au XIV^e siècle. Cette affirma-

tion n'est pas basée seulement sur l'absence des sujets liturgiques en Géorgie avant cette date. Elle se justifie aussi par le fait que la Communion des apôtres n'y est pas non plus représentée, au second registre de l'abside, de façon très courante avant le XIV^e siècle. Au XIII^e siècle, l'abside est tantôt occupée par la Vierge (conque) et les saints Pères avec les saints diacres (registres inférieurs), comme à Saint-Nicolas de Kinevisi (1209-1210), tantôt par la Vierge (conque) et la Traditio Legis dans le second registre, comme à Timotesubani (v. 1220), ou encore par un tout autre programme qui comprend la Déisis dans la conque et les apôtres en buste au second registre, comme à Šio Migvime (XIII^e s.), dans la chapelle Sud de Gélati (XIII-XIV^e s.) et dans certaines petites églises de Svanétie (XI^e-XIII^e s.), par exemple. Trois églises géorgiennes du XIII^e siècle montrent, à ma connaissance, la Communion des Apôtres dans le second registre de l'abside ; ce sont l'église de Tigrane Honentz (1215) à Ani, dont la conque est occupée par une Déisis, l'église de l'Annonciation (XIII^e s.) du monastère rupestre d'Oudabno à David Garedži (où on ne voit que des fragments) et l'église de Tevdoretzminda (1213-1222). Les églises d'Ahtala et de Kobere (ou Kobair) n'étant qu'approximativement datées, ne doivent pas être prises en considération²⁸.

Au XIV^e siècle, la situation est très différente. La Communion des apôtres apparaît, dans le second registre de l'abside, dans la plupart des églises conservées, soit avec une Déisis dans la conque comme à Oubissi, Čule, Safara, soit avec la Vierge dans la conque, comme à Martvili, Zarzma, Savane, et un peu plus tard, à Nabahtevi²⁹. A signaler aussi qu'à Oubissi le thème eucharistique qui nous intéresse est figuré dans ces deux versions, liturgique et évangélique, puisqu'on représente, dans

27. Au XIV^e et au début du XV^e siècle on trouve, en effet, l'une ou l'autre de ces scènes à Calendžicha (Amnos), Martvili et Nabahtevi (Christ œil qui veille), à Zarzma (Christ œil qui veille et Divine Liturgie), etc. D'autres églises du XIV^e siècle, comme celle d'Oubissi, par exemple, continuent à les ignorer malgré le caractère érudite de leur programme (cf. VELMANS, *La peinture murale...*, 216-220).

28. Sur les programmes iconographiques des églises

géorgiennes citées voy. *Ibid.*, pp. 158-163 (et la bibliographie mentionnée) ; N. THIERRY, *La peinture médiévale géorgienne*, in *Peintures d'Asie Mineure et de Transcaucasie au X^e et XI^e s.*, Londres, 1977, pp. 409-421 ; sur les églises de Svanétie du XII^e-XIII^e s., N. ALADAŠVILI, G. ALIBEGAŠVILI, A. VOLSKAJA, *Rospisi Hudožnika Tevdore v verhnej Svanetii*, Tbilisi, 1966.

29. VELMANS, *La peinture murale...*, pp. 21-220.

le second registre de l'abside, la Communion des apôtres en deux images séparées par la représentation de la Cène³⁰, ce qui donne à ces évocations une insistance particulière. Compte tenu de leur programme iconographique, nos peintures ne semblent donc pas antérieures au ^{xiv}^e siècle, mais une analyse du style pourrait nous apporter plus de certitude.

Bien entendu, les comparaisons stylistiques ne doivent être tentées ici qu'avec une grande prudence. D'une part, parce que l'évolution du langage plastique est un peu différente en Géorgie du ^{xii}^e au ^{xiv}^e siècle que dans le reste du monde byzantin, et de l'autre, parce que l'on est devant un monument en mauvais état de conservation qui ne se prête pas aux comparaisons et ne semble d'ailleurs pas avoir de parallèles en Géorgie.

Au premier abord, la Vierge (fig. 2) dans l'abside qui est la peinture la mieux conservée rappelle, par son maniérisme, le style de la fin du ^{xii}^e siècle dans les Balkans et en Russie³¹. Ainsi, le nœud un peu précieux que forme sa ceinture entre les deux jambes, est assez semblable à celui de l'ange dans la scène des Saintes Femmes au tombeau à Kurbinovo (1191, fig. 3)³², par exemple, et l'on retrouve dans les deux figures l'ourlet retourné au bas de la tunique. L'autre extrémité de la ceinture de la Vierge de Kincvisi s'envole soulevée par le vent, en formant une sorte de poche arrondie qui ressemble à celle de la ceinture du Christ dans la Transfiguration de Kurbinovo³³. Comme

30. *Ibid.*, p. 219; S. Amiranašvili, *Georgian painter Damiane*, Tbilissi 1974, pl. 5-33.

31. V. N. LAZAREV (*Etjudi po ikonografii Bogomateri*, in *Vizantijskaja živopis*, Moscou, 1971, p. 306), mentionne l'image de la Vierge pour son iconographie et cite la date de 1184-1212 proposée jadis par D. GORDEEV (*Predvaritelnoe soobščenie o Kincvissskoj rospisi*, in *Sbornik statej v čest akad. V. P. Bizeskula*, Harkov, 1929, pp. 411-416). Or, à l'époque de Gordeev, on dait les peintures de l'église Saint-Nicolas de Kincvisi approximativement en s'appuyant sur les portraits des donateurs. Depuis, on a su mieux déterminer cette date (cf. *supra*, p. 159), qui d'ailleurs ne nous est d'aucun, ou de peu de secours pour la datation de l'église de la Vierge. De son côté, S. Amiranašvili (*Istorijskaja*...) mentionne nos peintures en les situant au ^{xiii}^e siècle, mais sans justifier cette date. Aucun de ces auteurs n'ayant entrepris d'analyse iconographique ou stylistique en vue de dater l'église de la Vierge, nous n'avons pas à nous arrêter plus longuement sur leurs estimations.

32. Ce nœud existe évidemment aussi dans les œuvres

dans certaines autres scènes à Kourbinovo³⁴, aux Saints-Anargyres de Kastoria³⁵, à Saint-Néophyte de Paphos³⁶ et ailleurs, les contours des membres, et surtout des jambes de Marie à Kincvisi sont fortement marqués et visibles sous le tissu. La main gauche de la Vierge, qui joue avec la robe de l'Enfant et fait passer un morceau d'étoffe sur deux de ses doigts, est une gracieuse fantaisie que l'on trouve déjà à Kourbinovo³⁷. Enfin, les cascades de plis et le mouvement dont ils sont animés n'est pas sans rappeler le style des Comnènes à l'extrême fin du ^{xii}^e siècle et ses prolongements en milieu provincial, au ^{xiii}^e siècle, comme c'est le cas à Manastir³⁸ et ailleurs.

Cependant, malgré les analogies qui viennent d'être relevées, les peintures de l'église de la Vierge à Kincvisi ne sauraient être du ^{xii}^e et même du ^{xiii}^e siècle. Non seulement parce qu'elles se trouvent en Géorgie, où l'on constate de manière à peu près constante une sorte de retard sur l'évolution générale du style et une volonté de conserver les modèles anciens, mais aussi à cause de leur graphisme discret — la ligne n'y joue pas un rôle prépondérant — et une souplesse inhabituelle du contour, qui ne fait pas partie des caractéristiques du style des Comnènes. Ce drapé est d'ailleurs indiqué par des lignes très minces et très foncées, comme on le voit souvent à l'époque post-byzantine.

Lorsque l'on compare ces fresques à celles de l'église Saint-Nicolas à Kincvisi,

plus tardives, comme, par exemple, sur la plaque de marbre figurant le Pantocrator trônant, au Musée de Mistra, datée de la fin du ^{xiv}^e s. (cf. R. LANGE, *Die byzantinische Reliefikone*, Recklinghausen, 1964, p. 129, fig. 55), mais on le voit plus souvent à la fin du ^{xii}^e siècle, à cause de la nervosité et de la surcharge voulue du drapé.

33. Cf. L. HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo*, Bruxelles, 1975, II, fig. 66.

34. Cf. *ibid.*, par ex. fig. 19, 37, 42, 43, 72, etc.

35. S. PÉLÉKANIDIS, *Kastoria*, Salonique, 1953, pl. 4, 6-9, 12, etc.

36. A. et J. STYLIANOU, *The painted churches of Cyprus*, Stourbridge, 1964, pp. 123-136; C. MANGO et E. J. W. HAWKINS, *The Hermitage of St. Neophytos and its wall paintings*, in *D.O.P.*, 1166, pp. 121-206.

37. Cf. L. HADERMANN-MISGUICH, *op. cit.*, fig. 191 b.

38. Voy. de nombreux exemples, notamment dans les peintures de l'abside, chez D. KOCO et P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *Manastir*, Skopje, 1958.



Fig. 12. — Kincvisi, Saint-Nicolas, la Vierge et l'Enfant.

on s'aperçoit assez vite que l'artiste qui a peint l'église de la Vierge a été influencé par celle de Saint-Nicolas³⁹, tout en réalisant des peintures très différentes. Ainsi, à l'église de la Vierge, on imite, non seulement la gamme des couleurs employées à Saint-Nicolas, mais aussi le « dosage » de chacune d'entre elles : prédominance absolue du bleu moyen, que l'on emploie, dans les deux décorations, aussi bien pour le fond que pour les vêtements ; choix du pourpre comme seconde couleur et de l'ocre, comme troisième couleur par ordre d'importance³⁹. Bien que le fait soit courant en Géorgie, on observe à Saint-Nicolas de Kincvisi, une insistance particulière à décorer les sommets de tous les arcs et de toutes les voûtes, y compris les intrados des fenêtres, par des croix dans

39. Une grande partie de la couche colorée est détruite. On voit néanmoins que la Vierge dans la conque est entièrement vêtue de bleu, avec de minces bordures pourpres aux manches de son maphorion, ainsi qu'autour du visage. L'enfant porte un vêtement pourpre, orné de clavi bleus et striée d'ocre. Les ailes des anges et les bandes ornementales décorant le marchepied de Marie étaient pourpres, le fond bleu, le nimbe de Marie et la ceinture de l'Enfant, ocre. Au second registre, le fond



Fig. 13. — Kincvisi, église de la Vierge, la Vierge et l'Enfant, détail.

des médaillons. A l'église de la Vierge, on a suivi cet exemple.

Par contre, les différences de ces deux absides sont manifestes, aussi bien du point de vue de l'iconographie que du point de vue du style. En ce qui concerne le programme iconographique, à Saint-Nicolas on voit la Vierge dans la conque et plus bas, des saints Pères et des saints Diacres debout (vus frontalement sur deux registres) enfin, les saints Évêques officiants. La Communion des apôtres, en deux scènes qui se font face, occupe les murs latéraux du bema (fig. 7). La Vierge à l'Enfant ne correspond pas au même type iconographique dans les deux églises (fig. 12). Enfin, à Saint-Nicolas, les figures sont larges, très aplaties et parfois assez

et les manteaux de tous les personnages sont bleus, les chérubins pourpres, quant aux autels et au toit de la maison du fond, ils ont certainement été pourpre (comme à Saint-Nicolas), mais ont perdu leur couleur et gardé seulement la première couche marron foncé (cf. *infra*). Quelques traces de vert apparaissent sur le ciborium central et les murs de la maison. Dans le troisième registre, la couche colorée est presque entièrement détruite.

schématisées (fig. 12, 7) ; elles sont traitées comme des surfaces sur lesquelles s'inscrit, ici et là, le tracé graphique du drapé. Les tissus ne laissent presque pas apparaître les formes du corps. A l'église de la Vierge, le programme de l'abside est autre, les figures sont élancées, les plis nombreux et très irréguliers, pleins de fantaisie, les tissus, légers et virevoltants (fig. 2), les jambes bien visibles sous les tuniques (fig. 4-6). On trouve enfin, à l'église de la Vierge, la technique des petits traits parallèles en or ou en ochre clair, comme le montre le vêtement de l'Enfant relativement bien conservé (fig. 13) ; cette particularité n'existe pas à Saint-Nicolas et on ne la trouve pas en Géorgie avant la fin du XIII^e siècle. Il ressort de ces comparaisons que le ou les peintres de l'église de la Vierge ont été impressionnés par les très belles peintures de Saint-Nicolas, mais qu'un laps de temps trop important les séparait d'elles (car il ne s'agit ni de maladresse, ni d'ignorance), pour qu'une copie plus exacte et plus rigoureuse ait pu leur paraître souhaitable.

Si l'on est attentif aux détails, on s'aperçoit d'ailleurs assez vite que certains traits de ces images ne peuvent pas être antérieurs au XIV^e siècle. Il en est ainsi du bord légèrement ondulant du maphorion de Marie qui est détaché de son front (fig. 13). A Byzance, ce trait apparaît le plus souvent à partir du milieu du XIII^e siècle. Avant cette période le maphorion de Marie reste collé contre son front dans la quasi totalité des peintures murales conservées. On le voit encore ainsi dans les monuments les plus raffinés et à la pointe du progrès des années trente du XIII^e siècle, comme à Mileševo⁴⁰, par exemple. Dans la grande église de Kincvisi, dédiée à Saint-Nicolas qui date du début du XIII^e siècle, la coiffe de Marie est également plaquée sur son front (fig. 11).

40. Cf. Sv. RADOJČIĆ, *Mileševa*, Belgrade, 1963, pl. XXIII.

41. Si l'on regarde de près certaines fresques de Saint-Nicolas et surtout les copies (actuellement au Musée d'Art géorgien à Tbilissi) faites avant leur restauration, on s'aperçoit que cette technique y a également été employée. Ceci n'a rien d'étonnant au XIII^e siècle, puisque

Le modelé des visages est à peu près inexistant à l'église de la Vierge de Kincvisi à cause de la détérioration de la peinture et ne peut donc pas être analysé. Du point de vue technique, un trait serait encore à noter, mais il est tellement fréquent en Géorgie qu'on ne peut en tirer des conclusions. Toute la peinture a d'abord été exécutée dans une teinte très sombre — marron ou noir — comme on le voit sur le visage de Marie : mais cette teinte n'est pas employée pour modeler les visages et les corps, comme cela se pratiquait avec une base moins foncée, à Byzance ; ici, la couleur noirâtre est entièrement recouverte par les teintes claires posées par dessus et n'apparaît que lorsque la dernière couche posée (la peinture claire) est tombée⁴¹.

Un dernier trait devrait être examiné : les franges qui apparaissent au bas du trône de Marie. Il s'agit là de toute évidence d'un détail emprunté à l'art musulman, où l'on figurait souvent les personnages importants assis sur un tapis. Cet usage a pu passer en Géorgie par l'intermédiaire de l'Arménie où la Vierge à l'Enfant est parfois assise sur un trône recouvert d'un tapis à franges, comme c'est le cas sur le tympan du porche de l'église du Précurseur d'Amaghov (XIV^e s.) (fig. 14).

Bien que très imparfaite à cause du manque d'un matériel de comparaison vraiment approprié, cette rapide analyse du style tend à confirmer les conclusions auxquelles avait abouti l'examen de l'iconographie et nous permet de dire que les peintures de l'église de la Vierge à Kincvisi ont peu de chance d'avoir été exécutées avant la fin du XIV^e, voire le début du XV^e siècle. On ne doit cependant pas rapprocher les peintures de l'église de la Vierge, ou ce qui en reste, de celles de la fin du XIV^e et du début du XV^e siècle, connues en Géorgie. Nous ne retrouvons,

la technique en question était largement répandue en Géorgie dès le XII^e siècle (cf. A. OVTCHINNIKOV, *La peinture d'Atchi en tant que témoignage des rapports existant entre les centres spirituels de l'Orient chrétien du « monde byzantin »*, II Symposium International sur l'Art Géorgien, 1977 (Akademie des sciences de la R.S.S. de Géorgie)).



Fig. 14. — Amaghov, église du Précurseur, tympan du porche, Vierge à l'Enfant.

dans nos fresques, ni les accentuations au moyen de petits traits blancs que l'on voit à Calendzhiha (1384-1396)⁴², Chobi (1384-1396)⁴³, Nabahtevi (1412-1431)⁴⁴ ou Alaverdi (XV^e s.)⁴⁵, ni les prunelles bleu-clair de Calendzhiha et de Nabahtevi, ni un certain penchant à la schématisation que l'on observe à Nabahtevi. Rien d'étonnant d'ailleurs, puisque la couche supérieure de la peinture de Kincvisi a disparu.

42. Cf. I. LORDKIPANIDZE, *La peinture murale de Calendzkiha. Peintre Cyr Manuel Eugenikos* (Communication au II^e Symposium d'art géorgien à Tbilissi).

43. Cf. id., *Les peintures de Chobi* (en russe) ; T. VELMANS, *op. cit.*, p. 217, avec la bibliographie antérieure.

Notre singulière image de la Communion des apôtres doit donc être contemporaine ou postérieure de celle, également originale, de l'abside d'Oubissi. Ce n'est en effet qu'à la fin du XIV^e et au début du XV^e siècle que certains schémas influencés par la liturgie et le goût de la narration apparaissent dans les églises de Géorgie.

Tania VELMANS.

La date indiquée ici concerne la deuxième couche de peinture dont le donateur est Vamek Dadiani, représenté avec sa femme Mareh.

44. Cf. id., *Rospis Nabahtevi*, Tbilissi, 1973, p. 74.

45. Id., *Tsalendjikha...*, pl. 39.

QUELQUES OBSERVATIONS SUR LE CYCLE DES GRANDES FÊTES DE L'ÉGLISE DE POLOŠKO (MACÉDOINE)

par Gordana BABIĆ

L'église, dédiée à saint Georges, est située à Pološko, au Sud de Kavadarci en Macédoine (Yougoslavie). Elle n'était connue pendant très longtemps qu'à quelques spécialistes qui ne craignaient pas de longues marches¹. Actuellement, on peut gagner Pološko en descendant par la route qui lie Gradsko et Prilep jusqu'à Vozarci, et ensuite par bateau en traversant le lac artificiel formé par la rivière Crna Reka.

Abandonnée depuis longtemps, l'église de Saint-Georges et ses fresques ont beaucoup souffert des intempéries et surtout des restaurations maladroites faites au xvi^e et xix^e siècles. Les conservateurs modernes n'ont pas encore entrepris le nettoyage des fresques originales, qu'on date de la période qui va du milieu jusqu'à la fin du xiv^e siècle². Leur intérêt, cependant, dépasse les frontières de la région, à cause des particularités iconographiques, qui ont déjà attiré l'attention de certains chercheurs. Certes, une analyse complète et définitive de ces fresques ne peut être tentée avant le nettoyage, mais, le fait que les restaurations anciennes n'ont pas changé le

programme iconographique et le dessin original des images primitives, justifie une présentation sommaire provisoire, et quelques observations préliminaires qui pourraient dès maintenant rendre des services aux spécialistes d'art byzantin.

L'église de Saint-Georges existait à Pološko avant 1340. Au mois de février de cette année, elle fut offerte au monastère serbe de Hilandar (Mont Athos), par le roi serbe Stefan Doušan, en sa propre mémoire et en la mémoire de son cousin Dragoušin, qui y fut enterré³. On peut supposer que l'église de Saint-Georges avec le village de Pološko et les autres villages de la région restèrent en possession de Hilandar une trentaine d'années. Probablement après la bataille de la Maritza (le 26 septembre 1371) et après la mort du tsar serbe Ouroš V (le 4 décembre 1371) la situation changea dans la région de Crna Reka, où les nobles locaux avaient pu s'approprier des « métokia » des moines de Hilandar. En effet, en 1378, les frères Dejanović offrirent Pološko et l'église de Saint-Georges au monastère russe du Mont Athos, Saint-Pantéléimon⁴.

1. V. RADOVANOVIĆ, *Naselja i poreklo stanovništva, Tikveš i Rajec*, 17, 1924, 415-417; Dj. MANO-ZISI, *Pološko*, *Starinar* III ser. VI, Beograd 1931, 114-123, avec 12 ill.; V. PETKOVIĆ, *La peinture serbe du Moyen Âge*, II, Beograd 1934, 51-52, pl. CLI-CLIII; IDEM, *Pregled crkvenih spomenika kroz povesciu srpskog naroda*, Beograd 1950, 258-259; Dj. BOŠKOVIĆ, *Izveštaj i kratke beleške sa putovanja*, III. Okolina Gradskog, 49. *Pološko*, *Starinar* III ser. VI, 1931, 183-186.

2. A l'occasion du XIII^e Congrès international d'études byzantines (Oxford 1966) nous avons présenté les fresques de Pološko en proposant la deuxième moitié du xiv^e siècle comme une date approximative de leur exécution. S. RADOJČIĆ les date du milieu du xiv^e siècle,

voir : *Staro srpsko slikarstvo*, Beograd 1966, 148-149; tandis que V. DJURIĆ a proposé les années autour de 1370 comme date de leur exécution, voir : *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974, 83-84.

3. Voir la charte N° 18 de l'archive de Hilandar, publiée avec quelques fautes de lecture par A. SOLOVJEV, *Odabrani spomenici srpskog prava*, Beograd 1926, 122-125. V. DJURIĆ vient de publier son aperçu de la discussion relative à l'identification de Dragoušin dans l'article paru au mois de mars 1977 : *Pološko — Hilendarski metoh i Dragušinova grobnica*, *Zbornik Narodnog muzeja*, VIII, Beograd 1975, 327-334.

4. S. NOVAKOVIĆ, *Zakonski spomenici srpskih država srednjega veka*, Beograd 1912, 514.

Les documents écrits dont nous disposons ne mentionnent ni la construction de l'église ni l'exécution des fresques qui la décoraient. Tout essai de datation devra donc être basé sur les éléments offerts par le monument lui-même.

L'église est petite, bâtie en assises de briques et de calcaire alternant; son plan comprend un naos à trois travées avec une abside saillante et une coupole surmontant la travée centrale. Les travées situées à l'Est et à l'Ouest de la coupole sont couvertes par des voûtes en berceau. Le narthex semble être ajouté plus tard⁵.

Les fresques originales ne sont conservées que dans le naos. Les retouches de 1609 couvrent les nimbes, le fond bleu, les ornements et le socle; lors de cette restauration ancienne on a ajouté des légendes écrites en serbe, en remplacement de celles, primitives qui étaient grecques.

Le programme iconographique des images conservées à Pološko correspond en gros à celui d'une petite église serbe de la deuxième moitié du XIV^e siècle: sauf le buste du Pantocrator et les anges, qu'on voit sur la couche du XIX^e siècle dans la coupole, on trouve sur l'enduit original les séraphins disposés à la manière ancienne, dans les pendentifs, de même que les évangélistes et les apôtres sur les arcs sous la coupole⁶; les prophètes et les ancêtres du Christ sont dans le tambour et sur les voûtes, tandis que le cycle des Grandes Fêtes et le cycle de la Passion du Christ couvrent les deux registres superposés peints le long des murs; finalement, on voit dans le registre inférieur les personnages en pied et deux icônes peintes « al fresco » auprès de l'iconostase primitive, dont il ne reste que des traces. Ces deux icônes représentent saint Georges et saint Nicolas « qui vient vite au secours » (O ΘΕΡΜΟC ΠΡΟCΤΑΘΗC), les deux saints sont figurés en buste. Dans le sanctuaire on trouve la Vierge Achéiropoiétos (HAXEIΠO-IIIHTOC [sic]), la Communion des apôtres,

deux diacres et les évêques officiant.

Qu'il nous soit permis d'examiner dans cet article seulement le thème du cycle qu'on considérerait comme obligatoire dans une église byzantine médiévale, c'est-à-dire le cycle des Grandes Fêtes.

Dans l'église de Saint-Georges à Pološko ce cycle traditionnel est composé d'une manière si curieuse et inhabituelle qu'il mérite une attention particulière. En plus, les scènes montrent tant de détails originaux qu'une observation générale s'impose: un théologien instruit y avait voulu exprimer ses propres idées d'une manière très détaillée; à travers ces fresques, on découvre les pensées d'un homme, ses craintes et ses sentiments.

Tout le programme suit une pensée. Les scènes du cycle des Fêtes sont systématiquement mises en rapport avec les personnages de l'Ancien Testament. Les prophètes et les ancêtres du Christ situés deux par deux entre les quatre fenêtres du tambour, annoncent le thème de l'Incarnation et le début de l'économie du salut: Moïse et Habacuc sont à l'Est, un ancêtre non identifié et le prophète Nahum au Sud, Noé et Ézéchiél à l'Ouest et encore un ancêtre avec le prophète Élie au Nord; les prophètes — auteurs des textes bibliques se distinguent dans ce groupe par des rouleaux aux inscriptions qu'ils portent en mains. Par exemple, sur le rouleau d'Habacuc on lit le texte connu de sa prophétie, souvent répétée dans la liturgie byzantine, annonçant l'arrivée du Logos incarné: O Θ(εδ)C ΑΠΟ Θ(αιμάν) Η(ξεν)Ι, Κ(αί) Ο ΑΓ(ω)C Ε(ξ) ΟΡΟVC ΚΑΤΑΚΤΙΟΝ ΔΑΕΟC... (Habacuc III, 3)⁷. Les personnages de l'Ancien Testament témoignent d'une même vérité annoncée par eux et réalisée au cours de la vie terrestre du Seigneur, dont les principaux moments sont illustrés dans le cycle des Grandes Fêtes. Sur les rouleaux des personnages bibliques, on trouve les textes cités par le Manuel de la peinture de Dénys de Fourna, comme des prophé-

I, *Fêtes fixes*, 186, 193, 196, pendant la fête de Noël; p. 159 pendant la fête de la Présentation de la Vierge au temple; p. 330 pendant la fête de la Présentation du Christ au temple, etc.



Fig. 1. — Pološko. L'Annonciation, l'archange Gabriel. Photo M. Djordjević.

ties relatives aux Grandes Fêtes. Par exemple, sur le rouleau du prophète David on lit: ΑΝΑΚΤΗΘΗ Κ(ύριε) Ε ΗC (sic! εἰς ΤΗΝ ΑΝΑΠΑΥCΙΝ CΟV CΥ Κ(αί) Η ΚΙΒΩΤΟC ΤΟV ΑΓΙΑC (ματός σου...) — c'est le Psaume 131, 8, indiqué par le Manuel comme le texte qui doit accompagner l'image de la Dormition de la Vierge⁸.

Sur le rouleau du prophète Nahum on lit: ΕΒΟΗCΑ ΕΝ ΘΑΙΥ(ει) ΜΟV ΠΡΟC Κ(ύριον) Ν ΤΟΝ Θ(εδ)Ν ΜΟV (και εἰσήκουσέ μου, ἐκ κοιλίας ἔδου κρυγῆς μου, ἤκουσας φωνῆς μου) — c'est la prophétie de Jonas (II, 3) qui se rapporte au Crucifiement, selon le même Manuel⁹. Le prophète Gédéon porte le rouleau, où le texte suivant est inscrit: ΟΥΤΟC Ο Θ(εδ)C ΗΜΩΝ ΕΠΙ ΤΗC ΓΗC ΟΦΘΗ Κ(αί) ΤΟΙC... Cette citation, tirée du

8. Dénys de Fourna, *Manuel d'iconographie chrétienne*, éd. A. Papadopoulos-Kerameus, St. Petersburg 1909, 82.

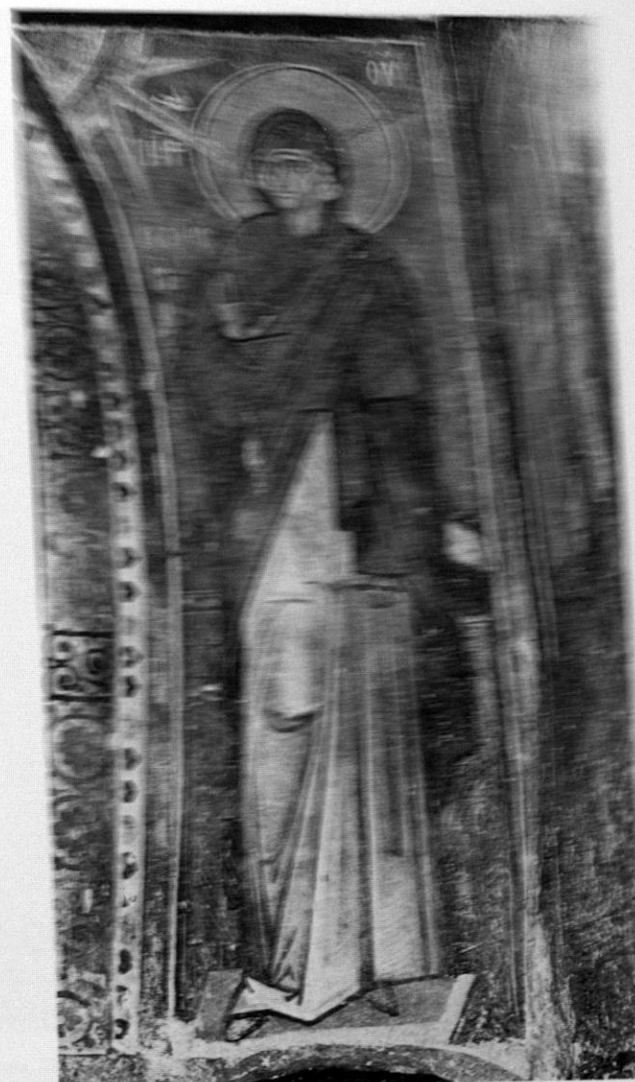


Fig. 2. — Pološko. L'Annonciation, la Vierge. Photo M. Djordjević.

livre de Baruch (III, 36 et 38) est recommandée par le Manuel comme une prophétie annonçant la Nativité du Christ¹⁰. Donc, insistant sur la pensée que les personnages de l'Ancien Testament ont prédit non seulement l'Incarnation du Logos, mais aussi les théophanies importantes, les moments lorsque Dieu a été reconnu au cours de sa vie parmi les hommes, le peintre de Pološko utilisa, semble-t-il, un Manuel semblable à celui de Dénys de Fourna. La concordance des deux Lois n'est pas un trait nouveau dans la peinture byzantine du XIV^e siècle, mais elle est illustrée de façon si savante à Pološko,

9. Dénys de Fourna, *Manuel*, 276.

10. Dénys de Fourna, *Manuel*, 274.

5. Bošković, o. c., *Starinar* III ser. VI, 183-186.

6. Radojčić, *Staro srpsko slikarstvo*, 148.

7. E. Mercénier et G. Bainbridge, *La prière des églises de rite byzantin*, éd. de Chevetogne, 1962, vol. II,



Fig. 3. — Pološko. La Nativité du Christ. Photo M. Djordjević.

que seul un théologien instruit ait pu proposer. Et d'ailleurs, cette pensée ainsi développée présente une bonne introduction théologique au cycle des Fêtes.

Dans la troisième zone on trouve un assez curieux cycle des Grandes Fêtes : la première et la dernière scène, c'est-à-dire l'Annonciation (O XAIPE THCMOC, (fig. 1, 2) et l'Ascension, occupent l'arc triomphal, tandis que la Dormition (fig. 8) et la Transfiguration couvrent le mur occidental ; les autres scènes ornent les murs latéraux : la Nativité du Christ (fig. 3) et la Présentation du Christ au temple sont situées sur le mur Sud, dans la travée orientale, donc, dans le sanctuaire ; ensuite, la Présentation de la Vierge au Temple (fig. 4, 5) occupe toute la lunette de la travée médiane, sous la coupole et, finalement, dans la travée occidentale, symétriquement par rapport à la disposi-

tion des images observée dans le sanctuaire, on voit deux scènes se succédant dans la troisième zone : le Baptême (fig. 6) et la Résurrection de Lazare (fig. 7). Il est évident que le rythme adopté pour la suite des images est dicté par l'architecture. Sur le mur Nord, le cycle continue suivant ce rythme : dans la travée occidentale, on trouve deux scènes : l'Entrée du Christ à Jérusalem et la Mise au tombeau ; le Crucifiement (fig. 11, 13, 14) occupe toute la lunette Nord sous la coupole, et finalement, dans le sanctuaire, deux images complètent le cycle : l'Ange au tombeau et la Descente aux Limbes (fig. 15). Donc sur les quatorze compositions mentionnées trois ne figurent normalement pas dans le cycle des Fêtes : la Présentation de la Vierge au Temple, la Mise au tombeau et l'Ange au tombeau. D'autre part, la Pentecôte n'est pas repré-



Fig. 4. — Pološko. La Présentation de la Vierge au temple. Photo M. Djordjević.



Fig. 5. — Pološko. La Présentation de la Vierge au temple, détail. Photo M. Djordjević.

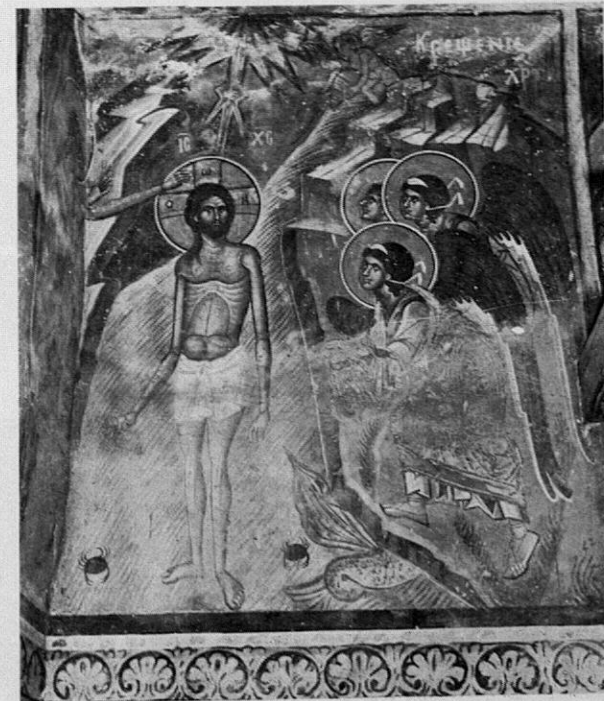


Fig. 6. — Pološko. Le Baptême. Photo M. Djordjević.



Fig. 7. — Pološko. La Résurrection de Lazare.
Photo M. Djordjević.

sentée nulle part. La composition du cycle y est, donc, très inhabituelle.

L'image de la Présentation de la Vierge au Temple peut faire partie du cycle des Fêtes lorsque l'église est dédiée à la Vierge ; dans ce cas l'image commémore la fête locale. Cependant, à Pološko ce n'est pas le cas. La fête de l'église devait être liée au culte de son saint patron, saint Georges. C'est donc une autre raison qui a dû déterminer ce choix. V. Djurić a supposé que l'introduction de cette image dans le cycle des Fêtes de Pološko confirmait le rapport étroit entre ce « métichion » et Chilandar, où l'on célébrait le 4 décembre (= 21 novembre vieux style), la Présentation de la Vierge au Temple (fig. 4, 5) comme le jour de la fête locale¹¹. Respectant la fête de la communauté-mère, on avait donné plus d'importance à

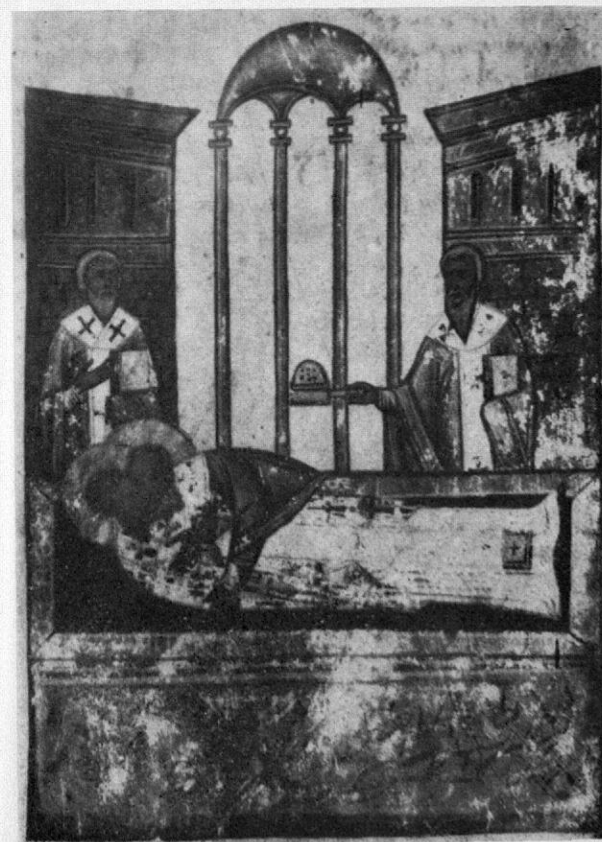
11. DJURIĆ, o. c., *Zbornik Narodnog muzeja* VIII, 329-331.



Fig. 8. — Pološko. La Dormition de la Vierge. Photo M. Djordjević.



Fig. 9. — Pološko. La Dormition de la Vierge, détail.
Photo M. Djordjević.



← Fig. 10. — Tbilisi. Ms A — 109. La Mort de saint Basile le Grand. Photo G. Alibegachvili.

cette scène à Pološko. Non seulement son emplacement axial, mais aussi sa composition ont attiré l'attention des chercheurs¹². Du fait que les personnages sont disposés devant et derrière une conque peinte, la scène semble être plus profonde ; les jeunes filles, visibles partiellement derrière le mur de la conque, descendent vers le premier plan, où la petite Vierge est emmenée par ses parents devant le grand prêtre. La première des filles soutient sa compagne pour l'aider à descendre — c'est un détail original, dirait-on, ou du moins un détail dont l'origine iconographique nous échappe actuellement. Il emploie également un système de composition qui fait que l'action se

12. RADOJČIĆ, *Staro srpsko slikarstvo*, 148.

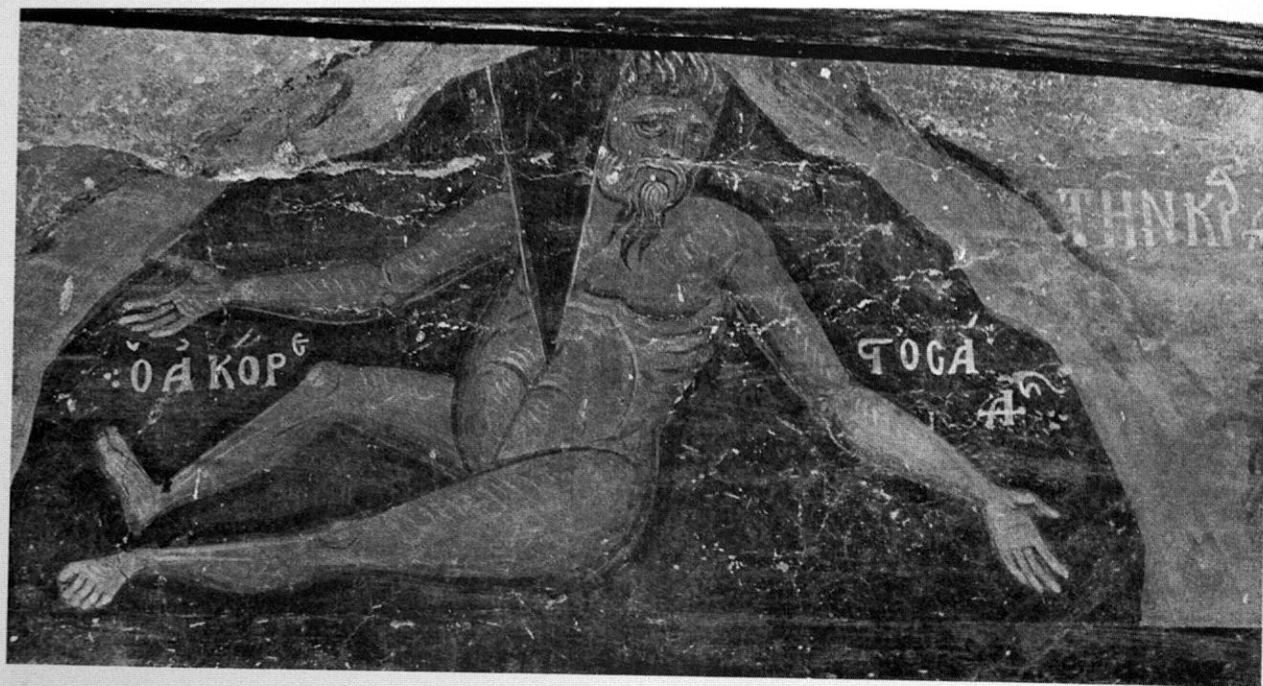


Fig. 11. — Pološko. Le Crucifiement, détail : le Hadès insatiable. Photo C. Mango.

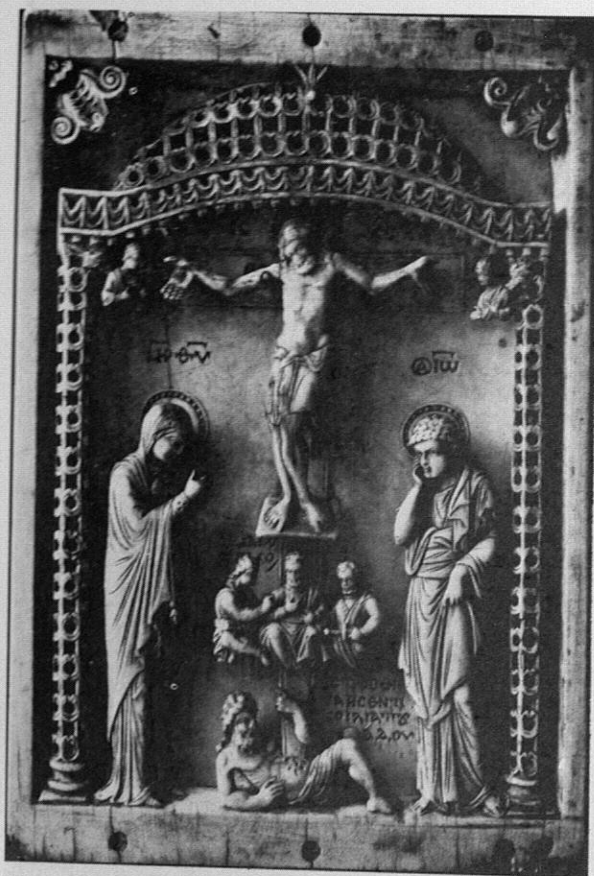


Fig. 12. — New York. Ivoire. Le Crucifiement. The Metropolitan Museum of Art. Gift of J. Pierpont Morgan 1917.

passé dans le paysage. Par exemple, dans la Résurrection de Lazare, les spectateurs descendent par une voie diagonale vers le

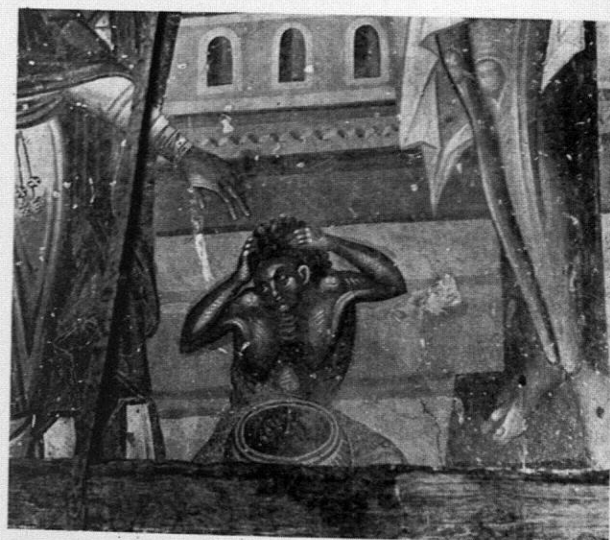


Fig. 13. — Pološko. Le Crucifiement, détail : Ève. Photo C. Mango.

Christ et les apôtres ; on ne voit derrière la colline que leurs bustes. Cette manière de disposer les personnages derrière les collines était suffisamment développée dans l'art du début du siècle (Vatopédi, 1312 ; Veria, 1315 ; Staro Nagoričino, 1318 ; Gračanica, 1321, Saint-Nicolas Orfanos, vers 1320, etc.), le peintre de Pološko la connaissait bien. Il y appréciait surtout les compositions où de nombreux témoins d'une théophanie ont été introduits auprès des protagonistes.

Certaines images du cycle des Fêtes



Fig. 14. — Pološko. Le Crucifiement, détail : le Christ mort. Photo C. Mango.

Fig. 15. — Pološko. Le Crucifiement, détail : le Christ mort. Photo C. Mango.

Fig. 16. — Pološko. Le Crucifiement, détail : le Christ mort. Photo C. Mango.





Fig. 11. — Pološko. Le Crucifiement, détail : le Hadès insatiable. Photo C. Mango.



Fig. 12. — New York. Ivoire. Le Crucifiement. The Metropolitan Museum of Art. Gift of J. Pierpont Morgan 1917.

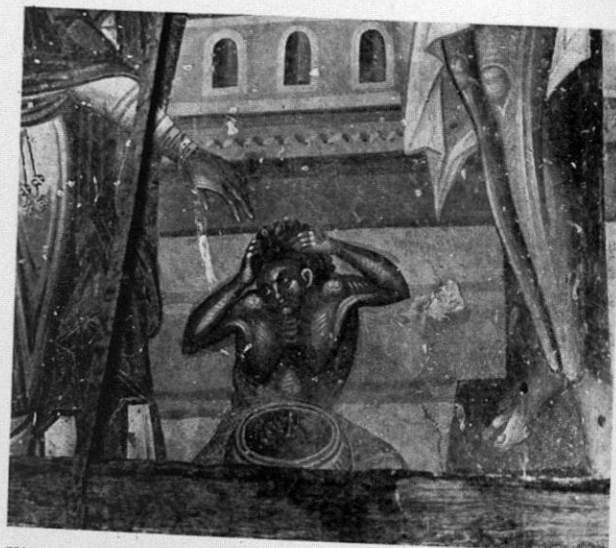


Fig. 13. — Pološko. Le Crucifiement, détail : Ève. Photo C. Mango.

Christ et les apôtres ; on ne voit derrière la colline que leurs bustes. Cette manière de disposer les personnages derrière les collines était suffisamment développée dans l'art du début du siècle (Vatopédi, 1312 ; Veria, 1315 ; Staro Nagoričino, 1318 ; Gračanica, 1321, Saint-Nicolas Orfanos, vers 1320, etc.), le peintre de Pološko la connaissait bien. Il y appréciait surtout les compositions où de nombreux témoins d'une théophanie ont été introduits auprès des protagonistes.

Certaines images du cycle des Fêtes



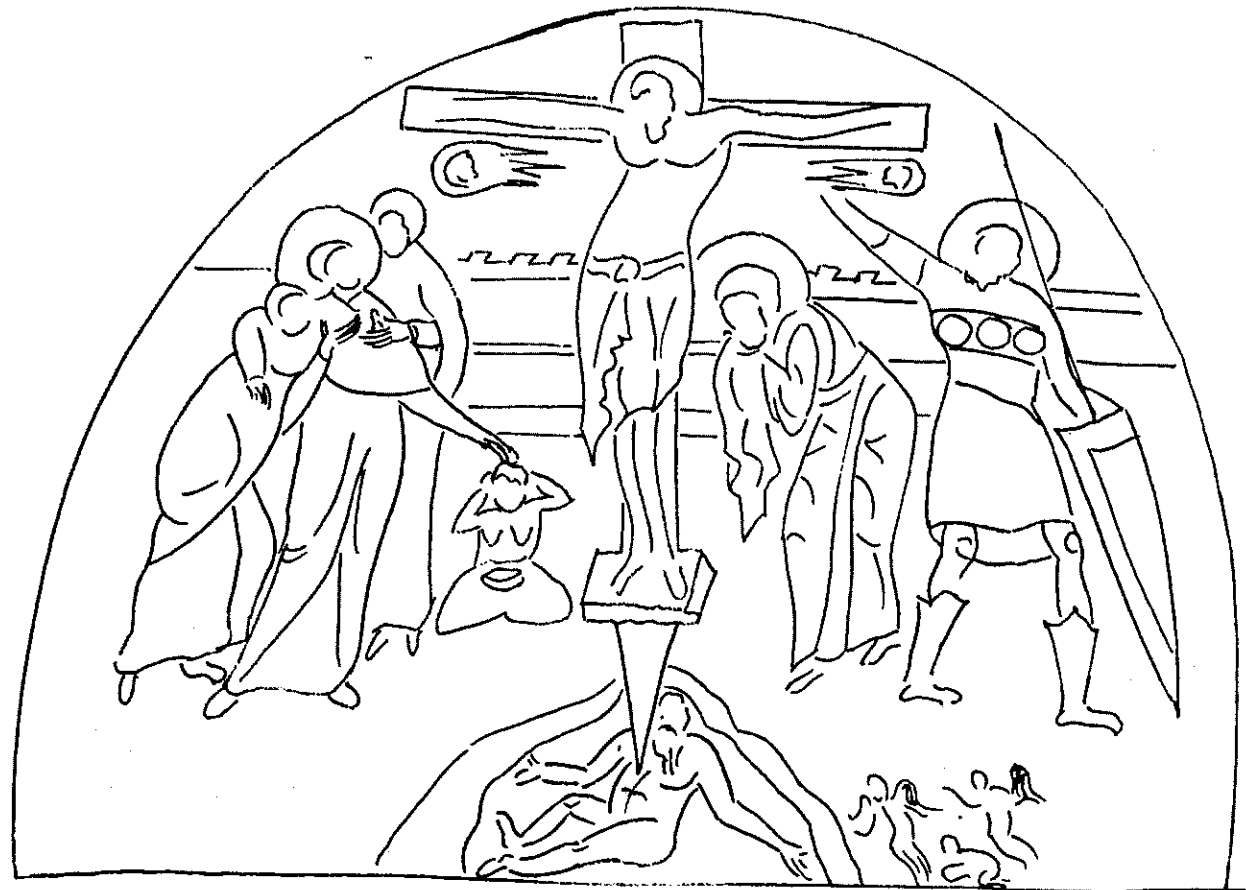
Fig. 14. — Pološko. Le Crucifiement, détail : le centurion. Photo C. Mango.

Fig. 16. — Chilandar. Icône. La Nativité du Christ. → Photo D. Kazić.



Fig. 15. — Pološko. La Descente aux Limbes. Photo M. Djordjević.





Dessin 1. — Pološko. Le Crucifiement.

découvrent non seulement une éventuelle source d'inspiration du peintre de Pološko, mais aussi un désir de celui qui a commandé cette décoration. Vu que l'église servait de mausolée abritant le corps d'un cousin de la famille royale¹³, on comprend que le thème de la mort a dû influencer son programme iconographique. La mort du Christ et la mort de la Vierge sont deux images particulièrement accentuées, dans ce programme. Par exemple, le Crucifiement (dessin 1) est curieusement encadré par la Mise au tombeau et l'Ange au tombeau, deux images qui figurent normalement dans le cycle de la Passion; d'autre part, la mort du Christ est expliquée par des motifs inhabituels et rares qui ont considérablement enrichi la composition. L'idée principale se dégage de l'axe vertical de la composition, déterminée par la croix et le corps du Christ crucifié. La pointe de la croix, plantée

dans le sol, pénètre à travers une grotte et perce le corps d'un personnage masculin nu, assis, les bras écartés (fig. 11). La légende facilite son identification, c'est la personnification de l'Hadès insatiable (O AKOPECTOC AΔ(η)C). Il se plaint à ses enfants d'être transpercé par une lance en bois qui lui pénètre au cœur et lui fait mal au ventre; la plainte est inscrite au bas de la composition: TEKNHA MOV, EIAINH ME AO(γ)XEI EKENTHCEN AΦNO THN KAPAI A MOV K(α) TET(αραγ)MAI TA ENΔO MOV ΠONO THN KIAVAN MOV AΛΓO — ces paroles sont tirées de l'office liturgique de l'orthros du troisième dimanche du Grand Carême, lorsque commence la semaine dédiée à la glorification de la Sainte Croix; ces quelques vers font partie de l'oikos: Τρεῖς σταυροὺς ἐτίξατο, ἐν Γολγοθῇ, ... chanté après la sixième Ode du Canon des matines¹⁴. Le peintre de Pološko a inscrit ces vers composés par Roman le Mélode

duction en serbe ancien en est conservée par exemple dans le Ms. 261, fol. 154 r. (xiv^e s.) aux Archives de l'Académie serbe des sciences et des arts à Belgrade.

13. SOLOVJEV, *Odabrani spomenici*, 124.

14. Je tiens à remercier encore une fois le père G. Drobot (Paris) qui m'a aidé à identifier ces vers. Une tra-

(vi^e s.) selon la forme corrompue qu'il en connaissait grâce à la tradition liturgique, tandis que le poème original en montre une certaine différence¹⁵. Dans la version originale Hadès s'adresse à ses serviteurs et forces (démoniaques), et sur l'image de Pološko à ses enfants; on voit, en effet, ces démons noirs qui s'enfoncent dans les ténèbres au bas de l'image¹⁶. Le peintre a démontré par ces détails la pensée des théologiens: le Christ cloué sur la croix a libéré la race humaine du péché originel qui les a poussés à l'enfer où régnait Hadès; par ce sacrifice du Christ les hommes ont obtenu la possibilité de ressusciter, de se libérer d'Hadès et de suivre le Fils de Dieu qui les emmènera au Paradis. Cependant, le salut a été rendu possible grâce à la Vierge qui a offert son Fils à l'humanité. « La malédiction de toute la descendance de notre première Mère est effacée par le fruit de la pure Mère de Dieu... » — chante-t-on aux matines de la fête de l'Exaltation de la Sainte Croix (le 14 septembre)¹⁷. Grâce à la Vierge, qui a mis au monde le Logos incarné, la première Mère peut être libérée de ses souffrances dans l'Enfer. Le jour de la naissance de la Vierge « ... Ève est libérée de sa condamnation... »¹⁸, « ... la Mère de Dieu délivrera Ève de ses douleurs... », etc.¹⁹, disent les vers qu'on chante le jour de la fête de la Naissance de la Vierge. Sur la fresque de Pološko la Vierge montre de la main gauche une femme, nue jusqu'à la taille, assise sous la croix, les jambes croisées à la manière orientale (fig. 13), elle s'arrache les cheveux dans le désespoir et garde dans son sein une écuelle. C'est sans doute Ève, qui sera *délivrée de ses douleurs par la Vierge*;

elle est prête à recueillir le sang et l'eau qui jailliront de la côte vivifiante du Christ. Pendant que la Vierge est presque évanouie, en regardant son Fils crucifié, deux femmes la supportent, une d'elles lui apportant les aromates. Ces détails soulignent la véracité de l'événement. Du côté droit de la composition, saint Jean exprime sa douleur et son respect par des gestes inhabituels, en s'inclinant profondément vers le Christ et appuyant de deux mains un long voile au visage; il n'est plus évangéliste, mais le disciple affligé. Encore un témoin a reconnu Dieu à ce moment lorsque le soleil et la lune s'obscurcirent (Luc, XXIII, 45); c'est le centurion (ΑΓΓΙΝΟC) (fig. 14), debout derrière saint Jean; il montre le Crucifié de la main droite (Luc, XXIII, 47) et porte la lance et le bouclier triangulaire de la main gauche; mais c'est sa cuirasse qui est surtout intéressante: faite en plaques métalliques, elle lui descend jusqu'aux genoux et montre sur la poitrine une série de décorations (phalera) en forme de médaillons, aux têtes apothropaïques. Par rapport aux nombreuses cuirasses peintes au xiv^e siècle, celle-ci, avec les trois médaillons, reproduit plus exactement une source antique. Quelques portraits des officiers romains, conservés sur les stèles funéraires du I^{er} siècle, en font preuve²⁰.

Hadès percé par la croix est également un motif rare et ancien, cependant connu dans l'iconographie byzantine. Il est figuré sur le Crucifiement représenté sur la fameuse plaque en ivoire byzantine du x^e siècle, conservée au Musée Métropolitain de New York (fig. 12). La légende lisible au bas de la croix n'y laisse aucun

15. P. MAAS and C. A. TRYPANIS, *Sancti Romani Melodi Cantica, Cantica Genuina*, Oxford 1963, 165, 1-6; V. Djurić a trouvé dans le sermon dédié à l'Adoration de la Sainte Croix, attribué à saint Jean Chrysostome (PG 62, col. 748) la vraie source du thème, repris par Roman le Mélode, voir: o. c., *Zbornik Narodnog muzeja* VIII, 334.

16. Les vers liturgiques composés pour louer la Croix à l'occasion de la fête de l'Exaltation de la Sainte Croix (le 13 et le 14 septembre) mentionnent souvent la fuite des démons ou des falanges démoniaques, voir: Mercenier-Bainbridge, *La prière, Fêtes fixes*, II, I, 108-141.

17. MERCENIER-BAINBRIDGE, *La prière, Fêtes fixes*, II, I, 129 (l'autre himnos de la 9^e Ode).

18. MERCENIER-BAINBRIDGE, *La prière, Fêtes fixes*, II, I, 94.

19. MERCENIER-BAINBRIDGE, *La prière, Fêtes fixes*, II, I, 96.

20. WEBSTER GRAHAM, *The Roman Imperial Army of the First and second Centuries AD*, London 1969, pp. 132-134, pl. V, VI et VII, avec la bibliographie plus ancienne. Parmi les études antérieures, nous citons l'article de P. STEINER, *Die Dona militaria*, *Bonner Jahrbücher*, heft 114/115, Bonn 1906, 1-98 et surtout les pages 14-22. A. Xyngopoulos a consacré une étude iconographique à saint Longin le centurion, voir: Αἱ παραστάσεις τοῦ Ἐκατοντάρχου Λογγίνου καὶ τῶν μετ' αὐτοῦ μαρτυρησάντων δύο στρατιωτῶν, Ἐπετηρίς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, XXX, Athènes 1960-1961, 54-84.

doute : Ο ΓΤ(αυ)ΡΟC ΕΝΙΑΓΗC ΕΝ ΤΗ ΚΟΙΛΙΑ ΤΟΥ ΑΔΟΥ ²¹.

De même, la présence d'Ève sur la fresque de Pološko s'explique par l'influence d'une source iconographique ancienne. A l'époque lorsque les peintres cherchaient à transmettre par images les idées des théologiens et liturgistes, plusieurs variantes ont été possibles : représenter soit Ève soit l'Église et la Synagogue sous la croix, ou les deux thèmes ensemble. Un tropaire, chanté le Vendredi Saint, laisse comprendre que le sang et l'eau tombaient de la côte blessée du Christ sur l'Église, comparée au Paradis : « Votre côté vivifiant, comme la source de l'Éden, arrose votre Église, ce paradis spirituel... » ²². Offrant des métaphores et des allusions variées, la poésie liturgique incitait les peintres à créer des motifs nouveaux. Dans le cas mentionné l'allusion littéraire vise l'établissement de l'Église du Christ, tandis que dans un autre cas le poète anonyme a indiqué un autre bienfait apporté aux hommes par le sacrifice du Christ : « De votre côte percée par la lance, Sauveur, vous faites couler la vie sur la mère de la vie (Ève), qui m'a chassé de la vie, et vous me vivifiez avec elle... » disent les paroles de la première strophe à l'orthros du Samedi Saint ²³. La littérature homélique et la liturgie ont développé les deux pensées, il n'est, donc, point impossible d'en trouver des reflets dans la peinture. Il nous semble que la figure féminine représen-

tée sous la croix dans le manuscrit grec de la Bibliothèque Nationale, Paris. gr. 74 (fol. 59 r. et fol. 207 v.) peut être interprétée comme une personnification de l'Église, d'autant plus qu'elle est entièrement habillée ²⁴. Dans les manuscrits postérieurs, qui reproduisent la tradition iconographique apparentée à celle du fameux manuscrit constantinopolitain du XI^e siècle conservé à Paris, c'est-à-dire dans deux tétraévangiles moldaves du début du XVII^e siècle (Ms. d'Elisavetgrad, actuellement à la Bibliothèque de Lenin à Moscou, Mus. 9500 et Ms. Sucevita 24, fol. 288 v.) la même personnification est représentée pareillement habillée, assise sous la croix, tendant l'écuelle vers la croix ²⁵. Cependant, lorsqu'il s'agit de la figure féminine, peinte au pied de la croix à Pološko (fig. 13), il nous semble que le peintre en voulait évoquer Ève, la première Mère, qui a été vivifiée par le sacrifice du Christ et à cause de ces prémices tout homme peut croire à la possibilité d'être vivifiée avec elle. Le donateur de Pološko, qui a renouvelé la peinture après 1340, cherchait à voir représentés ces vers liturgiques en guise de consolation devant la mort. L'idée de la résurrection de l'homme s'explique bien par cette figure d'Ève et s'accorde mieux que tout autre motif avec les craintes de l'homme tourmenté par sa fin. Pour la faire distinguer de l'Église, le peintre de Pološko a représenté Ève jusqu'à la taille, à la manière ancienne, comme une Terre

21. M. ENGLISH FRAZER, *Hades Stabbed by the Cross of Christ*, Metropolitan Museum Journal 9, 1974, 153-161 ; K. WEITZMANN, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago-London 1971, 208-209, fig. 191 (avec la bibliographie plus ancienne). Déjà G. Schlumberger a correctement identifié ce personnage et daté la plaque, dans son livre : *L'épopée byzantine à la fin du X^e siècle*, 2, Paris 1900, 13.

22. MERCENIER, *La prière, Les Fêtes*, II, II, 183.

23. MERCENIER, *La prière, Les Fêtes*, II, II, 225.

24. G. Millet n'a pas consacré plus d'attention à ce personnage, ni à son exacte identification, voir : *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, Paris 1960², 414, 434, fig. 459. S. Radojčić a proposé d'y reconnaître Ève, comparant la fresque de Pološko aux miniatures mentionnées par G. Millet, voir : *Staro srpsko slikarstvo*, 149. V. Djurić a accepté cette identification essayant de trouver la source littéraire pour ce motif dans les homélies du IV^e siècle, voir : Djurić, o. c., *Zbornik Narodnog muzeja*, VIII, 334-336.

25. S. Der Nersessian a étudié et partiellement publié ces manuscrits, voir : *Two Slavonic Parallels of the Greek Tetraevangelia* : Paris 74, *The Art Bulletin*, vol. IX,

N^o 3, New York 1927, 1-52, fig. 17, 18, 33, 34 et 35. Le manuscrit d'Elisavetgrad a été décrit, daté du XIV^e siècle et rapproché du Paris. gr. 74 déjà par N. Pokrovskij dans son livre : *Evangelie v pamjatnikach ikonografii*, St. Peterburg 1892, pp. xxii et suiv. Les spécialistes qui n'ont pas eu la chance de voir le manuscrit d'Elisavetgrad suivaient l'opinion de Pokrovskij et considéraient ce manuscrit comme une œuvre bulgare de l'époque d'Ivan Alexandre, ainsi G. MILLET, *Recherches*, 414 et 739 ; S. DER NERSESSIAN, *Two Slavonic Parallels*, 10 ; B. FILOV, *Londonskoto evangelie na Ivan Aleksandra i negovite miniatjuri*, Spisania na Bulgarskata Akademija na naukite, XXXVIII, Sofia 1929, 19-30 ; etc. Cependant, grâce aux études de M. V. Ščepkina l'erreur a été corrigée. Ščepkina a retrouvé le tétraévangile d'Elisavetgrad dans la collection de la Bibliothèque de Lenin (Mus. sobranie 9500), elle l'a étudié et daté correctement du début du XVII^e siècle, le considérant comme une copie moldave du tétraévangile bulgare (du tsar Ivan Alexandre) actuellement conservé à Londres (Brit. Mus. Add. 39627), voir son livre : *Bolgarskaja miniatjura XIV veka*, Moskva 1963, 94-100.

— Mère, une personnification de toute la nature purifiée par la mort du Christ sur la croix ²⁶. Il nous semble à cause de cela, que le peintre de Pološko connaissait des modèles anciens, antérieurs au manuscrit parisien (Paris. gr. 74), où Ève, représentée comme cette Mère de la vie, fut déjà introduite dans l'image du Crucifiement.

Non seulement les vers, mais aussi les rites liturgiques se sont reflétés sur la peinture de Pološko. Par exemple, dans la composition de la Dormition de la Vierge Η ΚΙΜΗCΙC (sic!) ΤΗC ΗΠΕΡΑΓΙΑC (fig. 89) — un motif rituel a enrichi l'iconographie. Le peintre a représenté le *baiser suprême* donné à la Vierge par son Fils. Le Christ s'incline et embrasse sa mère au moment où elle vient de rendre l'âme, étendue sur le lit mortuaire ; accompagné de deux anges, Michel et Gabriel, le Seigneur garde dans les bras croisés l'âme accueillie de la Théotocos.

Un apocryphe, publié par A. Wenger, confirme l'existence de la coutume de donner le baiser de paix chez les chrétiens, au V^e ou au VI^e siècle. Cet apocryphe décrit le moment lorsque la Vierge a rendu grâce complétant son économie, « le visage souriant vers le Seigneur. Le Seigneur l'embrassa, prit son âme sainte et la déposa dans les mains de Michel... » (Vatic. gr. 1982, XI^e s., reproduit un texte grec du V^e-VI^e) ²⁷.

Si curieux qu'il soit de trouver ce motif sur la fresque de Pološko, il n'est pas exceptionnel. L'aspasmos (ὁ ἀσπασμός) est représenté dans l'art byzantin comme un des gestes imposés par l'office funèbre, donc, dans les scènes illustrant la mort ou les obsèques de personnes diverses ²⁸. Par exemple, sur une miniature du XIII^e siècle du manuscrit géorgien aux illustrations des Homélies de saint Gré-

26. Reallexicon zur deutschen Kunstgeschichte, vol. V, Stuttgart 1967, p. 1056 et p. 1002 ; voir aussi : J. LECLERCQ-KADANER, *De la Terre-Mère à la Luxure. A propos de « la migration des symboles »*, Cahiers de civilisation médiévale X^e-XII^e siècle, Université de Poitiers, XVIII^e année, n^o 1, janvier-mars 1975, 37-43.

27. A. WENGER, *L'assomption de la T. S. Vierge dans la tradition byzantine du VI^e au X^e siècle*, Paris 1955, la citation est tirée de la pp. 232-233 ; sur la datation du manuscrit et ses sources voir les pages 22 et 58-67.

goire de Nazianze, conservé à Tbilisi (Institut des manuscrits. A — 109), le baiser suprême est peint sur l'image de la mort du saint Basile le Grand ²⁹ (fig. 10). Saint Grégoire le Théologien s'incline vers le mourant étendu sur le sarcophage et l'embrasse en l'enlaçant, tandis que les deux évêques achèvent la célébration de l'office funèbre. L'un d'eux porte le livre déjà fermé pendant que l'autre encense le corps du mort.

Les autres éléments de la Dormition sont communs et souvent vus dans la peinture byzantine du XIV^e siècle : les apôtres Pierre et Paul sont debout auprès de la civière tandis que les autres apôtres et deux évêques sont derrière eux ; les bras du Juif Jéfonias sont déjà coupés ; les apôtres et les anges arrivent sur les nuages ; saint Thomas reçoit la ceinture de la Théotocos, la rencontrant au cours de son voyage vers les cieux ; la porte des cieux est gardée par les anges qui attendent la Vierge. Moins fréquents sont des exemples d'images où les mélodes figurent dans la Dormition, cependant, il y en a depuis le XIII^e siècle (par exemple à Bačkovo, à Boïana, à Verria, à Thessalonique dans l'église des Saints-Apôtres) ³⁰. Sur l'image de la Dormition à Pološko saint Cosmas de Maïouma (Ο) ΑΓΙΟC ΚΟCΜΑC Ο ΠΙΗΤΗC (sic!) est représenté du côté gauche de la composition ; il porte un rouleau déplié où l'on lit le tropaire de la troisième Ode du Canon qu'il a composé en l'honneur de la Vierge et qu'on chante aux matines de la fête de la Dormition (le 15 août) : ΔΙΜΟC ΘΕΟΛΟΓΩΝΕΚ ΠΕΡΑΤΩΝ ΕΞ ΙΥΟΥC ΑΓΓΕΛΩΝ ΔΕ ΠΑΙΘΙC ΠΡΟC ΤΗΝ CΙΟΝ... c'est-à-dire, selon la traduction française, proposée par E. Mercenier : « Des extrémités du monde, le collège des théologiens et, du haut des cieux, la foule des anges, se pressaient

28. Ch. WALTER, *Death in Byzantine Iconography*, Eastern Churches Review, VIII, 1976, 113-127 ; sur l'origine de la croyance relative au baiser suprême : F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1966, 119.

29. G. ALIBEGACHVILI, *Chudožestvennyj princip illustirovanija gruzinskoj knjigi XI — načala XIII vekov*, Tbilisi 1973, 121-122, fig. 44.

30. A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, 73, pl. IV ; S. PELEKANIDI, *Καλλιέργεια ὁλης Τετταλίας ἀριστος ζωγράφος*, Athènes 1973, 72-73.

vers Sion (obéissant à un signe tout-puissant, pour vous rendre, ô Reine, les devoirs d'une sépulture digne de vous) ³¹. Saint Jean Damascène, debout de l'autre côté de la composition, porte le rouleau où l'on lit les vers suivants : ΕΕΕΤΙ ΤΑ CΙΜΠΑΝΤΑ ΕΝ ΤΗ CΕΝΤΗ (ΕΙΣΟΔ) Ω CΟV... C'est le premier hirmos de la cinquième Ode chantée aux matines de la fête de la Présentation de la Vierge au temple (le 21 novembre), traduit en français par E. Mercenier : « Tout est en transport en ce jour de votre auguste entrée, (ô Vierge inépousée, car comme un temple très pur, vous avez pénétré à l'intérieur du temple de Dieu pour couronner de paix tous ceux qui vous chantent) » ³². La présence des poètes qui ont loué la Vierge, le livre ouvert porté par un évêque, et les paroles de l'office des morts inscrites sur les pages visibles MAKARI(OT) AMOM(OT)..., le baiser suprême — tous ces motifs iconographiques s'expliquent par l'influence de la liturgie sur la peinture. Quoiqu'ils ne soient pas inconnus antérieurement, ils se trouvent rarement ainsi concentrés sur une image de la Dormition. Ils font croire, donc, que le peintre de Pološko, tout aussi bien que celui qui a fait la commande, vivaient dans un milieu monastique où la poésie liturgique était particulièrement appréciée. Le Mont Athos nous paraît à cause de cela un endroit idéal où l'on doit chercher l'origine de la peinture de Pološko.

Parmi les personnifications peintes à Pološko, on trouve sur l'image du Baptême (fig. 6) celle de la rivière, ayant l'aspect d'un enfant nu et ailé, versant de l'eau du haut de la montagne. La présence de cette personnification, ressemblant à un petit Cupidon, contenta le peintre à ce point qu'il évita de représenter le vieux Jourdain, aux pieds du

Christ. Les maîtres instruits, pourtant, aiment à démontrer le tout, donc, les sources du Jour et du Dain qui font Jourdain. Sous cet aspect juvénile apparaissent, par exemple, les personnifications du Jour et du Dain sur une icône illustrant le Baptême, datée vers 1350, conservée au Musée National de Belgrade ³³; ensuite, sur certaines fresques de Mistra, par exemple, sur le Baptême de l'Afendiko ou de la Péribleptos ³⁴; également en Serbie, sur le Baptême de la couche datée vers 1370-1380 dans l'église des Saints-Apôtres à Peć ³⁵, etc. Donc, au cours du XIV^e siècle les peintres instruits aimaient encore ces motifs de l'art byzantin classicisant. Ceux qui travaillaient en Serbie après 1340, auraient pu connaître ces motifs au Mont Athos ou à Thessalonique. A l'époque lorsque les rapports officiels étaient rompus entre le Patriarcat serbe et le Patriarcat de Constantinople (1346-1375), c'était le Mont Athos qui jouait toujours le rôle du centre spirituel suffisamment ancien, où les moines et les théologiens serbes allaient chercher la consolation, l'éducation, la lecture instructive et l'inspiration pour la peinture. On peut difficilement croire que le peintre de Pološko ait pu connaître l'art de la capitale byzantine et ses trésors; plus probablement, il apprit à peindre ces personnifications particulières quelque part au Mont Athos ou à Thessalonique où les modèles de ce genre devaient exister.

Encore un motif iconographique remarqué à Pološko nous semble digne d'être mentionné dès maintenant : c'est le geste de la Vierge sur l'image de la Nativité du Christ (fig. 3). La Mère s'incline et embrasse son Enfant nouveau-né, emmaillotté, étendu dans la crèche. Quoiqu'il soit rare, ce geste n'est pourtant pas si exceptionnel.

catalogue de l'exposition : *Srednjovekovna umetnost u Srbiji*, Beograd 1969, n° 41 (avec la bibliographie citée).

34. Tatić-Djurić, *Ikona Hristovog krštenja*, 272.
35. D. Tasić date les fresques du transept entre 1346 et 1380, voir : *Živopis pevnikičkih prostora crkve Sv. Apostola u Peći, Starine Kosova i Metohije*, IV-V, 1968-1971, Priština 1971, 233-267; V. Djurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974, 72, propose le troisième quart du XIV^e siècle comme date de leur exécution.

Le cycle des fêtes de la Vierge sur les fresques de Pološko est très intéressant. Il est intéressant de noter que la Vierge porte l'Enfant dans les bras et appuie sa joue contre la joue de son Fils nouveau-né sur certaines miniatures illustrant le thème de la Nativité du Christ dans l'Acathiste de la Vierge, par exemple, sur une miniature de l'Acathiste dans le fameux manuscrit bulgare, nommé le Psautier Tomić, daté du milieu du XIV^e siècle et conservé à la Bibliothèque de Lenine à Moscou (fol. 285 v.) ³⁶, ou bien sur une miniature de l'Acathiste grec, constantinopolitain, daté des années 1355-1363 et conservé actuellement au Musée Historique de Moscou, Syn. grec. N° 429 (fol. 10) ³⁷. Il s'agit, alors, d'un motif iconographique apprécié au cours du XIV^e siècle, lié à des scènes illustrant la première rencontre de la Vierge avec le Christ. Cette tendre salutation, ce geste particulier de la Mère de Dieu qui reconnaît le Logos incarné, mérite l'attention des chercheurs d'autant plus que ce geste n'est pas toujours et partout illustré sur les compositions de la Nativité du Christ.

Lorsqu'il s'agit de la Nativité de Pološko, il nous semble à présent, que ce geste particulier de la Vierge peut être expliqué par l'influence de la tradition iconographique athonite. Vu la richesse des trésors athonites abritant les œuvres d'art, tout retour aux modèles anciens y devait être facile à réaliser, tout aussi bien vers

le Mont Athos que vers le Mont Athos. Le cycle des fêtes de la Vierge sur les fresques de Pološko est très intéressant. Il est intéressant de noter que la Vierge porte l'Enfant dans les bras et appuie sa joue contre la joue de son Fils nouveau-né sur certaines miniatures illustrant le thème de la Nativité du Christ dans l'Acathiste de la Vierge, par exemple, sur une miniature de l'Acathiste dans le fameux manuscrit bulgare, nommé le Psautier Tomić, daté du milieu du XIV^e siècle et conservé à la Bibliothèque de Lenine à Moscou (fol. 285 v.) ³⁶, ou bien sur une miniature de l'Acathiste grec, constantinopolitain, daté des années 1355-1363 et conservé actuellement au Musée Historique de Moscou, Syn. grec. N° 429 (fol. 10) ³⁷. Il s'agit, alors, d'un motif iconographique apprécié au cours du XIV^e siècle, lié à des scènes illustrant la première rencontre de la Vierge avec le Christ. Cette tendre salutation, ce geste particulier de la Mère de Dieu qui reconnaît le Logos incarné, mérite l'attention des chercheurs d'autant plus que ce geste n'est pas toujours et partout illustré sur les compositions de la Nativité du Christ.

Ces observations, limitées à une brève analyse iconographique du cycle des fêtes, portent à croire que les fresques de Pološko ont été exécutées pendant que ce métœchion appartenait au monastère de Chilandar. Ces fresques suscitent un vif intérêt à cause de nombreuses particularités iconographiques qu'on devrait y considérer comme des reflets de l'iconographie byzantine. Le cycle des Fêtes, iconographiquement établi avant le XIV^e siècle, montre à Pološko une composition différente et particulière et toute une série de motifs inattendus et rares, quoique connus à l'époque de la renaissance des Paléologues, ou à l'époque des Comnènes, ou même pour certains motifs on peut croire qu'ils étaient connus déjà auparavant. Cet eclectisme iconographique de la peinture de Pološko aide à comprendre son origine. Vu le climat artistique en Serbie de la deuxième moitié du XIV^e siècle, on peut difficilement imaginer un autre milieu, sauf celui du Mont Athos, où une telle réserve d'images

31. MERCENIER-BAINBRIDGE, *La prière, Fêtes fixes*, II, I, 429.

32. MERCENIER-BAINBRIDGE, *La prière, Fêtes fixes*, II, I, 161.

33. M. Tatić-Djurić, *Ikona Hristovog krštenja, Nova akvizicija iz doba druge vizantijske renesanse, Zbornik Narodnog muzeja*, IV, Beograd 1964, 272, fig. 1, 5, 6, 9 et 12; K. WEITZMANN, M. CHATZIDAKIS, K. MIJATEV, S. RADOJČIĆ, *Icons from South Eastern Europe and Sinai*, Belgrade 1966, LXVII-LXVIII, fig. 175; voir aussi le

36. Documentation photographique du Comité de Chilandar de l'Académie serbe des sciences et des arts (Protaton); MILLET, *Recherches*, 111-112, fig. 54 (Studenica).

37. ŠČEPKINA, *Bolgarskaja miniatjura*, pl. LV (l'oikos 4).

38. N. P. LICAČEV, *Istoričeskoe značenie italo-grečkoj ikonopisi*, St Peterburg 1911, p. 145, fig. 338. Sur la date du manuscrit, voir : G. M. PROKHOROV, *Illumi-*

nirouannyj grečeskij Akafist Bogorodice, Drevnerusskoe iskusstvo, Moskva 1877, 153-174; cet article est publié en forme abrégée, en anglais, dans : *Dumbarton Oaks Papers* 26, 1972, 238-252; sur les miniatures voir : V. D. LIXAČEVA, *The Illumination of the Greek Manuscript of the Akathistos Hymn* (Moscow, State Historical Museum Synodal Gr. 429), DOP 26, 1972, 253-262, avec la bibliographie complète.

vers Sion (obéissant à un signe tout-puissant, pour vous rendre, ô Reine, les devoirs d'une sépulture digne de vous)³¹. Saint Jean Damascène, debout de l'autre côté de la composition, porte le rouleau où l'on lit les vers suivants : ΕΕΕΤΙ ΤΑ ΣΙΜΠΑΝΤΑ ΕΝ ΤΗ ΣΕΠΤΗ (ΕΙΣΟΔ) Ω ΓΟΥ... C'est le premier hirmos de la cinquième Ode chantée aux matines de la fête de la Présentation de la Vierge au temple (le 21 novembre), traduit en français par E. Mercenier : « Tout est en transport en ce jour de votre auguste entrée, (ô Vierge inépousée, car comme un temple très pur, vous avez pénétré à l'intérieur du temple de Dieu pour couronner de paix tous ceux qui vous chantent) »³². La présence des poètes qui ont loué la Vierge, le livre ouvert porté par un évêque, et les paroles de l'office des morts inscrites sur les pages visibles MAKARI(OT) AMOM(OT)..., le baiser suprême — tous ces motifs iconographiques s'expliquent par l'influence de la liturgie sur la peinture. Quoiqu'ils ne soient pas inconnus antérieurement, ils se trouvent rarement ainsi concentrés sur une image de la Dormition. Ils font croire, donc, que le peintre de Pološko, tout aussi bien que celui qui a fait la commande, vivaient dans un milieu monastique où la poésie liturgique était particulièrement appréciée. Le Mont Athos nous paraît à cause de cela un endroit idéal où l'on doit chercher l'origine de la peinture de Pološko.

Parmi les personnifications peintes à Pološko, on trouve sur l'image du Baptême (fig. 6) celle de la rivière, ayant l'aspect d'un enfant nu et ailé, versant de l'eau du haut de la montagne. La présence de cette personnification, ressemblant à un petit Cupidon, contenta le peintre à ce point qu'il évita de représenter le vieux Jourdain, aux pieds du

Christ. Les maîtres instruits, pourtant, aiment à démontrer le tout, donc, les sources du Jour et du Dain qui font Jourdain. Sous cet aspect juvénile apparaissent, par exemple, les personnifications du Jour et du Dain sur une icône illustrant le Baptême, datée vers 1350, conservée au Musée National de Belgrade³³; ensuite, sur certaines fresques de Mistra, par exemple, sur le Baptême de l'Afendiko ou de la Péribleptos³⁴; également en Serbie, sur le Baptême de la couche datée vers 1370-1380 dans l'église des Saints-Apôtres à Peć³⁵, etc. Donc, au cours du XIV^e siècle les peintres instruits aimaient encore ces motifs de l'art byzantin classicisant. Ceux qui travaillaient en Serbie après 1340, auraient pu connaître ces motifs au Mont Athos ou à Thessalonique. A l'époque lorsque les rapports officiels étaient rompus entre le Patriarcat serbe et le Patriarcat de Constantinople (1346-1375), c'était le Mont Athos qui jouait toujours le rôle du centre spirituel suffisamment ancien, où les moines et les théologiens serbes allaient chercher la consolation, l'éducation, la lecture instructive et l'inspiration pour la peinture. On peut difficilement croire que le peintre de Pološko ait pu connaître l'art de la capitale byzantine et ses trésors; plus probablement, il apprit à peindre ces personnifications particulières quelque part au Mont Athos ou à Thessalonique où les modèles de ce genre devaient exister.

Encore un motif iconographique remarqué à Pološko nous semble digne d'être mentionné dès maintenant : c'est le geste de la Vierge sur l'image de la Nativité du Christ (fig. 3). La Mère s'incline et embrasse son Enfant nouveau-né, emmaillotté, étendu dans la crèche. Quoiqu'il soit rare, ce geste n'est pourtant pas si exceptionnel.

catalogue de l'exposition : *Srednjovekovna umetnost u Srbiji*, Beograd 1969, n° 41 (avec la bibliographie citée).

34. TATIĆ-DJURIĆ, *Ikona Hristovog krštenja*, 272.

35. D. Tasić date les fresques du transept entre 1346 et 1380, voir : *Živopis pevnikičkih prostora crkve Sv. Apostola u Peći, Starine Kosova i Melohije*, IV-V, 1968-1971, Priština 1971, 233-267; V. DJURIĆ, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974, 72, propose le troisième quart du XIV^e siècle comme date de leur exécution.

Certaines fresques et miniatures, antérieures ou contemporaines aux fresques de Pološko en offrent des exemples semblables, par exemple, la fresque de la Nativité du Christ à Protaton (datée vers 1300), ou la fresque de la Nativité conservée dans l'église du roi Milutin à Studenica (peinte peu après 1314)³⁶. Dans ces trois cas mentionnés, donc, à Protaton, à Studenica et à Pološko ce geste particulier de la Vierge apparaît sur les images faisant partie du cycle des Fêtes. Il est pourtant intéressant de noter que la Vierge porte l'Enfant dans les bras et appuie sa joue contre la joue de son Fils nouveau-né sur certaines miniatures illustrant le thème de la Nativité du Christ dans l'Acathiste de la Vierge, par exemple, sur une miniature de l'Acathiste dans le fameux manuscrit bulgare, nommé le Psautier Tomić, daté du milieu du XIV^e siècle et conservé à la Bibliothèque de Lenine à Moscou (fol. 285 v.)³⁷, ou bien sur une miniature de l'Acathiste grec, constantinopolitain, daté des années 1355-1363 et conservé actuellement au Musée Historique de Moscou, Syn. grec. N° 429 (fol. 10)³⁸. Il s'agit, alors, d'un motif iconographique apprécié au cours du XIV^e siècle, lié à des scènes illustrant la première rencontre de la Vierge avec le Christ. Cette tendre salutation, ce geste particulier de la Mère de Dieu qui reconnaît le Logos incarné, mérite l'attention des chercheurs d'autant plus que ce geste n'est pas toujours et partout illustré sur les compositions de la Nativité du Christ.

Lorsqu'il s'agit de la Nativité de Pološko, il nous semble à présent, que ce geste particulier de la Vierge peut être expliqué par l'influence de la tradition iconographique athonite. Vu la richesse des trésors athonites abritant les œuvres d'art, tout retour aux modèles anciens y devait être facile à réaliser, tout aussi bien vers

1300, lorsque Protaton fut renouvelé, qu'au cours de la deuxième moitié du XIV^e siècle, lorsque les moines de Chilandar s'occupaient de Pološko, ou bien vers le début du XVI^e siècle, lorsqu'une belle icône de la Nativité du Christ fut peinte au monastère de Chilandar. Sur cette icône, toujours conservée à Chilandar, le même geste de la Vierge réapparaît (fig. 16). Comme c'était souvent le cas, le peintre de Pološko a pu observer, au Mont Athos, certaines images anciennes correspondant aux pensées théologiques qu'il a été appelé à souligner par les fresques peintes à l'église de Saint-Georges. Il a su trouver des modèles anciens et les interpréter dans un ensemble nouveau, dont le caractère est considérablement influencé par le désir du deuxième ktitor de l'église de Saint-Georges.

Ces observations, limitées à une brève analyse iconographique du cycle des fêtes, portent à croire que les fresques de Pološko ont été exécutées pendant que ce métôchion appartenait au monastère de Chilandar. Ces fresques suscitent un vif intérêt à cause de nombreuses particularités iconographiques qu'on devrait y considérer comme des reflets de l'iconographie byzantine. Le cycle des Fêtes, iconographiquement établi avant le XIV^e siècle, montre à Pološko une composition différente et particulière et toute une série de motifs inattendus et rares, quoique connus à l'époque de la renaissance des Paléologues, ou à l'époque des Comnènes, ou même pour certains motifs on peut croire qu'ils étaient connus déjà auparavant. Cet eclectisme iconographique de la peinture de Pološko aide à comprendre son origine. Vu le climat artistique en Serbie de la deuxième moitié du XIV^e siècle, on peut difficilement imaginer un autre milieu, sauf celui du Mont Athos, où une telle réserve d'images

36. Documentation photographique du Comité de Chilandar de l'Académie serbe des sciences et des arts (Protaton); MILLET, *Recherches*, 111-112, fig. 54 (Studenica).

37. ŠČEPKINA, *Bolgarskaja minialjura*, pl. LV (l'oikos 4).

38. N. P. LICHACHEV, *Istoričeskoe značenie italo-grečkoj ikonopisi*, St Peterburg 1911, p. 145, fig. 338. Sur la date du manuscrit, voir : G. M. PROKHOROV, *Illumi-*

niruvannyj grečeskij Akafist Bogorodice, Drevnerusskoe iskusstvo, Moskva 1877, 153-174; cet article est publié en forme abrégée, en anglais, dans : *Dumbarton Oaks Papers* 26, 1972, 238-252; sur les miniatures voir : V. D. LIXAČEVA, *The Illumination of the Greek Manuscript of the Akathistos Hymn* (Moscow, State Historical Museum Synodal Gr. 429), DOP 26, 1972, 253-262, avec la bibliographie complète.

31. MERCENIER-BAINBRIDGE, *La prière, Fêtes fixes*, II, I, 429.

32. MERCENIER-BAINBRIDGE, *La prière, Fêtes fixes*, II, I, 161.

33. M. TATIĆ-DJURIĆ, *Ikona Hristovog krštenja, Nova akvizicija iz doba druge vizantijske renesanse, Zbornik Narodnog muzeja*, IV, Beograd 1964, 272, fig. 1, 5, 6, 9 et 12; K. WEITZMANN, M. CHATZIDAKIS, K. MIJATEV, S. RADOJČIĆ, *Icons from South Eastern Europe and Sinai*, Belgrade 1966, LXVII-LXVIII, fig. 175; voir aussi le

anciennes se trouvait à portée d'un peintre. Inspiré aux trésors artistiques du Mont Athos, ce peintre anonyme a laissé à Pološko un reflet original de l'iconographie byzantine ancienne. Peintes après

1340, mais avant 1378, ces fresques méritent d'être nettoyées et bien étudiées.

G. BABIĆ.

SOME PRECISIONS ON THE LINCOLN COLLEGE TYPIKON

by Anthony CUTLER and Paul MAGDALINO

Among its several claims to fame, Oxford, Lincoln College, MS Gr. 35¹ contains a text long since edited and recognized as a prime document for the social history of the Palaiologan era² and the richest gallery of historical portraits to be found in any manuscript of the period³. Yet, while it has frequently been cited by historians and art-historians, the findings of both disciplines have never simultaneously been brought to bear on the text and the twelve full-page pictures that precede it. The results of this omission include prosopographical ambiguities, a neglect of evidence which makes possible the dating of the Typikon within a period of fifteen years, and a consequent failure to apply the testimony provided by this book to the history of late Byzantine art. In a paper in which we attempt to amend this state of affairs, aspects of both the text and its illumi-

nations are subjected to independent scrutiny by the present authors : in the following sections⁴, consequently, certain aspects of the evidence are touched upon more than once. We hope that, even at the risk of minor repetitions, in this way our findings will be seen to converge and thus to present a more certain and fuller estimate of the Typikon's significance than has hitherto been available⁵.

I

The Typikon of the monastery of the Virgin τῆς Βεθαίας Ἑλπίδος is a unique document for our knowledge of the Palaiologan aristocracy. Better than any other source, apart from the cartulary of the Thessalian monasteries Makrinitissa and Nea Petra⁶, it illustrates the intimate connection that could exist between many

dans le typikon de monastère N.-D. de Bonne-Espérance à Constantinople", *Revue des études grecques*, XVII, 1904, pp. 361-373, where the inscriptions above the portraits and portions of the text were first transcribed.

4. In principle, P. MAGDALINO is responsible for the historical and prosopographical section (I) and for the first set of codicological observations (III). A. CUTLER is accountable for the art-historical commentary (II) and for the suggestions concerning the implications of the painting for the history of Byzantine painting (IV). Each of us has contributed in minor ways to the other's observations.

5. We here wish to thank the faculty and staff of Dumbarton Oaks where the first draft of this paper was prepared in Spring 1976 and, in particular, Dr. John Nesbitt and Professor Oikonomides for their extended and invaluable aid. To Dr. Bruce Barker-Benfield of the Bodleian Library, Oxford, our especial gratitude for a collation of the manuscript on which are based our several codicological observations.

6. F. MIKLOSICH and J. MÜLLER, *Acta et diplomata graeca medii aevi sacra et profana*, IV, Vienna, 1871,

1. H. O. COXE, *Catalogus codicum manuscriptorum qui in collegiis aulisque oxoniensibus hodie adservantur*, Oxford, 1852, I, no. XXXV; *Greek Manuscripts in the Bodleian Library*, Oxford, 1966, no. 87.

2. H. DELEHAYE, *Deux typica byzantins de l'époque des Paléologues*, Brussels, 1921, pp. 10-14, 18-105.

3. Some of the portraits have been reproduced many times. The illuminations on fols. 1v, 4r, 6r, 8r, 9v, 10v, 11r and 12r will be found distributed among O. PACHT, *Byzantine Illumination*, Oxford, 1952, pls. 21, 22; D. TALBOT RICE, *The Art of Byzantine*, London, 1959, pl. XL, figs. 191, 192; A. GRABAR, "Une pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks", *Dumbarton Oaks Papers*, XIV, 1960, figs. 9, 10, 11; D. M. NICOL, *The Byzantium Family of Kantakouzenos (Cantacuzenus) ca. 1100-1460*, Washington, D.C., 1968, figs. 2, 3, 4; and H. BELTING, *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinische Gesellschaft*, Heidelberg, 1970, figs. 17, 21, 22, 44. By publishing fols. 2r, 3r, 5r and 7r we complete the publication of the illuminations in the Typikon. The only monographic study of the manuscripts is by H. OMONT, "Portraits de différents membres de la famille des Comnènes peints

a pious foundation and several generations of a noble family. The portraits of the foundress, her husband, her parents, her descendants and their consorts, depict each male individual in the ceremonial headgear proper to his status⁷: the *sebastokrator* with the *stemma*⁸; the other title-holders wearing the *skaranikon* with the imperial portrait on the front⁹; and those without titles bareheaded. In some instances, the inscriptions accompanying the miniature portraits give details about the noble ancestry and the titulature of certain individuals which are not known from the other, mostly narrative sources¹⁰. In others, they reveal the existence of persons who would otherwise be unknown¹¹. Additional information is to be found in the two lists of the deceased for whom memorial services are to be held

pp. 330-430; edited from cod. Taurinensis 237, which was destroyed in the fire of 1904. On the cartulary as a whole, see the excellent recent study by F. Barišić, "Diplomatar tesalijskih manastira Makrinitisa i Nea Petra", *Zbornik radova Vizantolškog instituta*, XVI, 1975, pp. 69-103 (full summary in French).

7. In general see J. VERPEAUX, *Pseudo-Kodinos, Traité des Offices*, Paris, 1966, pp. 143 ff.

8. This is not mentioned by Pseudo-Kodinos in connection with the *sebastokrator* and his insignia. Anna Komnene, *Alexiad*, ed. E. Leib, Paris, 1937, p. 114, describing the coronets which her father permitted to be worn by his brother Isaac, the first *sebastokrator* (cf. fig. 8 and p. 91, *infra*) and by the caesar Nikephoros Melissenos, says that these differed from the imperial crown in being more sparsely studded with jewels and in being *ἀνευ τοῦ ἐπισφαιρώματος*. Are we to understand by *ἐπισφαιρώμα* specifically the jewelled piece of cloth (*καμελάκιον*) which gives most crowns in Byzantine imperial portraits their domed appearance, or does the term also apply to the arched framework of metal bands or wires on which this covering was fitted? The question is of some relevance when we consider that the crown portrayed on the *sebastokrator's* head on fol. 1v of our Typikon (BELTING, *Illuminierte Buch*, fig. 17) has at least one broad, arched band spanning the basic horizontal circlet. This feature is much less pronounced in the portrait of the *sebastokrator* Kalojan in the mid-thirteenth-century wall-painting at Bojana (A. GRABAR, *Bojanskata tsrkva*, Sofia, 1924, p. 68, pl. XXIII). E. PILTZ, "Couronnes byzantines réfléchies dans les sources littéraires: tentative de typologie", *Byzantina*, IV, 1975, p. 8, describes the crown of the *sebastokrator* Constantine Palaiologos in our manuscript (which she assigns to the second half of the thirteenth century!) as a *stemma* or *stemma*, even while citing the Pseudo-Kodinos on the similarity of the crown worn by a *sebastokrator*, a *kaiser* and a despot. It is important to bear in mind the distinction between the *stemma* and the *stephanos*. That the *sebastokrator's* *stephanos* was covered follows from a twelfth-century incident reported by Choniates (ed. Bonn, pp. 604-05), on which see M. F. HENDY and S. BENDALL, "A Billon Trachy of John Ducas, Emperor, and John Komnenus Ducas, Despot (?)", *Revue numismatique*, XII, 1970, p. 147, note 1. On imperial crowns in general, see P. GRIERSON, *Catalogue*

on the anniversary of their deaths: the first comprising the foundress' parents and husband¹², and the second her brothers, sisters and others relatives¹³. Finally, the *periorismos* or description of the monastery's boundaries in our document is highly informative for the topography of Constantinople¹⁴.

The very uniqueness of the information contained in the Typikon poses problems for those who use it. To do justice to these problems would require a separate study; here we may confine ourselves to the one which lies at the base of them all, and to which art-historians and historians alike require a solution: the date when Theodora, *megalē stratopedarchissa* and foundress of the convent, drew up the first and major part of the document (the one containing

of the *Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection*, II, 1, Washington, D.C., 1968, pp. 80-4; M. F. HENDY, *Coinage and Money in the Byzantine Empire, 1081-1261*, Washington, D.C., 1969, pp. 67-8.

9. The *skaranikon* was worn on feast days and for the divine liturgy (VERPEAUX, *Pseudo-Kodinos*, p. 145, lines 23-4, and note 2, p. 146) as opposed to the more everyday *skiadion*, a pointed hat with a broad brim. According to Pseudo-Kodinos (*ibid.*, pp. 153, lines 14-17 and ff.) it was a standing figure of the emperor which adorned the front of the *skaranikon* worn by the higher officials, yet in our miniatures the *basileus* is seated (figs. 1, 2). J. EBERSOLT, *Les arts somptuaires de Byzance*, Paris, 1923, p. 122 and note 3, suggested that the *skaranikon* showed the emperor enthroned, standing between two angels or on horseback. For the literature on this type of headdress, see G. BABIĆ, "L'iconographie constantinopolitaine de l'Acatiste de la Vierge à Cozia (Valachie)", *ZRVI*, XIV-XV, 1973, p. 183, note 44.

10. E. g. the attribution of the names Komnenos and Doukas to the Synadenoi and that of Raoul to Manuel Asan; also the latter's title of *megas primmikérios*.

11. Most of the individuals named, apart from the foundress, her parents, the Synadenoi, and Manuel Asan.

12. Fols. 121r-125r (DELEHAYE, pp. 80-2). In this section Theodora also makes provision for the commemoration of her sons and daughter after their deaths.

13. Fols. 158r-159v (*ibid.*, pp. 91-4). On the disorder in this portion of the manuscript, see below, p. 100.

14. R. JANIN, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin*, II, 1, *Les églises et les monastères*, Paris, 1969, p. 160. The significance of the *periorismos* was first grasped by OMONT, "Portraits", pp. 368-69, who transcribed this portion (fols. 156r-157v) of the manuscript. The monastery was localized in the Heptaskalon quarter by Gennadios of Heliopolis, 'H ἐν τῇ πόλει τῆς Θεοτόκου τῆς Βεβαίας 'Ελπίδος καὶ ὁ ναὸς τῆς Παναγίας 'Ελπίδος Κοντοκαλίου, 'Ορθοδοξία, 27, 1952, pp. 7-11. JANIN questioned whether the epithet τῆς Βεβαίας 'Ελπίδος applied to only to the Virgin and not to the monastery itself, declaring that it occurred nowhere in the text of the Typikon. In fact it does, in the title of the *periorismos* in question.

the miniatures). Delehaye, who published the text, proposed a *terminus post quem* of 1310¹⁵, but did not otherwise attempt to date it, nor did Papadopoulos in his genealogy of the Palaiologoi¹⁶. Binon estimated that John Angelos Synadenos, *megas stratopedarchēs*, must have died around 1310, and that because Theodora's sons were then mere children (*νήπια*), whereas by the time of the Typikon they were fully grown and had already lots members of their own families, "on admettra donc que le *typikon* de N. D. de Bonne Espérance fut rédigé au plus tôt en 1335"¹⁷. Recent prosopographical studies of Byzantine noble families have incorporated the data in the Typikon without any serious consideration of the chronology. Polemis, citing Janin, suggests a *terminus post quem* of 1345, though neither authority states his reason¹⁸. Nicol, following Papadopoulos, says that Michael Laskaris Bryennios Philathropenos died in 1332¹⁹; this information, if founded upon evidence, would have had important implications. In her study of the Tornikes family in the Palaiologan period Schmalzbauer has shown that the career of Andronikos Tornikes, *parakoimōmenos*²⁰, provides useful indications, since the Typikon names him among the dead, although the rough date of 1328 which she gives for his death turns out to be based on an imprecise reference²¹, and she does not otherwise qualify her allusion to "der Abfassung des Typikon zwischen 1310 und 1346"²². Hannick and Schmalzbauer have made thorough use of the Typikon for their recent work on the Synadenoi without,

however, discussing the sources as such²³. Fassoulakis has contributed towards the identification of the various persons who claimed the name of Raoul, and in a footnote he states — without citation — that the Typikon "as written between 1310 and 1345, probably ca. 1330"²⁴.

We see no reason to disagree with this last remark, and can adduce little pertinent information which is not contained in one or other of the above — mentioned studies. Yet, at the very least, the evidence for any conclusion about the *termini* within which the Typikon was written merits exposition. For this, it is necessary to discuss briefly those members of Theodora's family about whom there are details in sources other than the Typikon. When we have eliminated those whose identity is uncertain, and those who are obviously too early or too late in time to be relevant, we are left with the following: Andronikos Tornikes, Theodore Synadenos, Manuel Asan, John Synadenos, Constantine Palaiologos and Michael Asan.

1. Andronikos Tornikes, *parakoimōmenos*.

As Schmalzbauer notes, this figure should be identified with the *parakoimōmenos* Andronikos Tornikes who was sent on an embassy to Savoy in 1325²⁵. Given this identification, it is likely that several other references in contemporary writings are to him. If he is the Andronikos Tornikes who with Manuel Laskaris seized Thasos, Lemnos, and Lesbos from Andronikos III in 1327²⁶, then this is the last datable reference to him.

15. DELEHAYE, p. 148: date of a book written by Andronikos Palaiologos, brother of the foundress, who is listed in the Typikon (*ibid.*, p. 92) among the deceased.

16. A. PAPADOPOULOS, *Versuch einer Genealogie der Palaiologen, 1259-1435*, Munich, 1938.

17. S. BINON, "A propos d'un Prostagma inédit d'Andronic III Paléologue", *Byzantinische Zeitschrift*, XXXVIII, 1938, pp. 151-53. This conclusion must be revised in the light of the evidence that Theodore had a daughter of betrotable age in 1321.

18. D. I. POLEMIS, *The Doukai*, London, 1968, p. 180, note 2; ref. to JANIN, *Eglises et monastères*, Paris, 1953, p. 166. In the 1969 edition of his work (p. 159), Janin says "ce typikon ne doit pas être antérieur à 1345". This surely should read "postérieur".

19. NICOL, *Kantakouzenos*, no. 40, p. 150.

20. G. SCHMALZBAUER, "Die Tornikioi in der Palaiologenzeit", *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, XVIII, 1969, no. 12, pp. 126-27.

21. F. DÖLGER, *Regesten der Kaiserurkunden des oströmischen Reiches*, IV, 1282-1341, Munich, 1960, no. 2593: "eine Generation vor 1358".

22. SCHMALZBAUER, "Tornikioi", p. 125.

23. CHR. HANNICK, G. SCHMALZBAUER, "Die Synadenoi", *Jahrbuch der österreichischen byzantinistik*, XXV, 1976, pp. 125-61.

24. S. FASSOULAKIS, *The Byzantine Family of Raoul-Rallies*, Athens, 1973, p. 42, note 1.

25. KANTAKOUZENOS (ed. Bonn), I, p. 195, lines 3-4.

26. *Ibid.*, p. 259, lines 8-9.

2. *Theodore Synadenos, prôtostratôr* (fol. 8r, fig. 2).

Theodore is first heard of in 1321, when he was recalled from the command of Prilep in Macedonia; he then with Syriannes and John Kantakouzenos joined the faction which supported Andronikos III against his grandfather, Andronikos II²⁷. Gregoras says that at this time he held the title of *epi tês trapezês*²⁸, but refers to him as *prôtostratôr* about a year later²⁹. He served Andronikos III loyally throughout the 1320s and 1330s. At the outbreak of civil war in 1341 he at first supported John Kantakouzenos against the regency government of the young John V, but in 1342 he went over to the other side: for this he was rewarded with the title of *prôtovestiarîos*³⁰. He soon fell out of favour, however, and he died, a disappointed man, in 1345-6³¹.

3. *Manuel Asan, megas primmikêrios* (fol. 5r, fig. 3).

Manuel is first mentioned in 1321 in connection with Theodore Synadenos who, says Kantakouzenos, left the capital for Adrianople, there to conclude his daughter's betrothal to Manuel³². After fighting against the Turks at the battle of Pelekanon (1329)³³, Manuel conspired against Andronikos III in 1335, and for this was imprisoned, together with his brother John, at Bêra in Thrace³⁴. Released after Andronikos' death in 1341,

he ably supported Kantakouzenos in the ensuing civil war, and was rewarded with the title of *sebastokratôr* after Kantakouzenos entered Constantinople in 1347³⁵. Soon afterwards he received the title of despot. The date of his death is unknown.

4. *John Synadenos, megas konostaulos* (fol. 3r, fig. 4).

Kantakouzenos, in connection with events of 1321, mentions a John Palaiologos, brother of the *prôtostratôr*³⁶; it is clear from the Typikon that Theodore's brother took their mother's name of Palaiologos rather than their father's name of Synadenos³⁷. He is presumably to be identified with a person of the name and title who in 1333 witnessed a deed of sale by Theodore³⁸.

5. *Constantine Palaiologos, prôtosebastos* (fol. 6r, fig. 5).

No doubt to be identified with the man of this name and title who was sent by Kantakouzenos on an embassy to Serbia in 1342 and then fell into the hands of the enemy faction in the civil war³⁹. Papadopoulos and Fassoulakis have made matters unnecessarily complicated by trying to identify him with other Palaiologoi called Constantine⁴⁰. He may, conceivably, have been the same person as the *megas papias* of 1321 and 1324, described as a "nephew" of Theodore Synadenos⁴¹.

He definitely need not be identified with the son of the Despot Michael Komnenodoukas (Koutroules), who joined Kantakouzenos' enemies at Serres in 1342⁴²; it is probably this individual who is referred to as governor of the town in the same year⁴³.

6. *Michael Asan* (fol. 9v, fig. 3).

A verse epitaph attributed to Nikephoros Gregoras expresses the lament of one Eirene for her husband Michael Asan and for their three children who have died in infancy; she is left pregnant with a fourth, which she hopes will survive⁴⁴. Asan died on Lesbos, where he had been appointed governor "on the emperor's orders" ((τοῦ κρατοῦντος ἄρχεις). He was son of Constantine Asan, himself the son of a Bulgarian *basileus* (παῖς ἀγλαοῦ Μουσῶν βασιλῆος Ἀσάν) and grandson of Michael VIII ((θυγατρίδους ... Ῥωμαίων βασιλῆος πρωτίστοιο Μιχαήλ). Mercati, who published the verses, identified Eirene as a sister of John V and Michael as son of John Alexander of Bulgaria (1331-1365)⁴⁵. Yet the Constantine mentioned as his father is unmistakably the son of the marriage between Michael VIII's daughter Eirene and John Mytzes, who ruled Bulgaria from 1278 to 1280 as John III Asan, and spent the rest of his life at the Byzantine court with the title of despot⁴⁶. There is little difficulty in identifying Michael and Eirene with the couple portrayed on fol. 9v. of the Typikon; it is extremely unlikely that there existed another Michael Asan of the appropriate generation⁴⁷.

Many of the facts presented above are of help in dating the Typikon. This portrays Manuel Asan with his wife: Kantakouzenos informs us that the betro-

thal took place in 1321, and if further confirmation is required that the document was composed after this date, we have Gregoras' indication that Theodore did not acquire the title of *prôtostratôr* until after the outbreak of civil war between the two Andronikoi. The *terminus post quem* may be set at 1327 if we accept that Andronikos Tornikes, named on the Typikon's memorial list, was still alive in that year. As for the later limit, there is the matter of Manuel Asan's title. We do not know when he was *megas primmikêrios*, but we do know that he became *sebastokratôr* in 1347. The death of Theodore Synadenos is a certain *terminus ante quem*, since the Typikon mentions him as alive; it also mentions him as *prôtostrotôr*, and presumably would not do so had it been composed after his elevation to the rank of *prôtovestiarîos* in 1342.

1327 and 1342 are thus fairly safe *termini* for the manuscript's execution. It is tempting, and perhaps not out of place, to aim at greater precision. Unfortunately, the governorship of Michael Asan on Lesbos cannot be dated with certainty. But since our attention has come to focus on the reign of Andronikos III (1328-1341), it is just conceivable that we can see Asan's appointment and death as occurring when Alexios Philanthropenos, *pinkernes*, was temporarily removed from the island's command for a period between 1328 and 1336⁴⁸. Further, it is worth remembering that from 1335 to 1341 Manuel Asan was in prison and disgrace outside the capital; during these years, therefore, it could not have been appropriate to portray him in the "dress-uniform" of court-attendance.

Our *floruit* for John Synadenos ends in 1333. Finally, we should note that Theodora/Theodoule belonged roughly to the generation of Andronikos II, who died in

27. *Ibid.*, p. 37 f. Kantakouzenos introduces him with the title of *prôtostrotôr*.

28. Gregoras (ed. Bonn, I, p. 301); POLEMIS, *Doukai*, p. 181.

29. Gregoras, I, p. 355.

30. Kantakouzenos, II, p. 492; POLEMIS, *loc. cit.* This information was overlooked by Lj. MAKSIMOVIC in his article "Poslednje godine protostratora Teodora Sinadina", *ZRVI*, X, 1967, pp. 177-85. On pp. 179-80, note 11, Maksimović attempts to prove that an act of donation to the monastery of Alypiou by an anonymous *prôtostrotôr* and dated only by the indiction (*Actes de Kullumus* [= Archives de l'Athos, II], ed. P. Lemerle, Paris, 1946, no. 14) must have been issued by Theodore in 1343. Lemerle, who identified the *prôtostrotôr* with Theodore (*ibid.*, pp. 68-9) also failed to use the evidence for his elevation to the dignity of *prôtovestiarîos*, but did suggest the year 1328 as an alternative possibility, and indeed gave tacit preference to it by the order in which he edited this document. The evidence of Kantakouzenos makes it almost certain that the earlier date is the correct one.

31. KANTAKOUZENOS, *loc. cit.* He is mentioned as deceased in a document of Stephen Dušan, dated April 1346: A. SOLOVJEV and V. MOŠIN, *Grčke povelje srpskih vladara*, Belgrade, 1936, p. 58; LEMERLE, *Actes de Kullumus*, p. 68.

32. Kantakouzenos, I, p. 125; FASSOULAKIS, *Raoul*, p. 73, note 2.

33. Kantakouzenos, I, p. 353.

34. *Ibid.*, II, pp. 111, 161; Gregoras, I, pp. 530-34.

35. Kantakouzenos, III, p. 33; Gregoras, II, p. 797. FASSOULAKIS, p. 74, note 13.

36. Kantakouzenos, I, p. 133.

37. DELEHAYE, pp. 82, 91.

38. L. PETIT and B. KORABLEV, *Actes de Chilandar* (= *Vizantijskij Vremennik*. Prilozhenie k XVII tomu), St. Petersburg, 1911, no. 123.

39. Kantakouzenos, II, p. 256.

40. PAPADOPOULOS, *Genealogie*, no. 46; FASSOULAKIS, *Raoul*, no. 27.

41. Kantakouzenos, I, p. 150; MIKLOSICH-MÜLLER, III, p. 104.

42. Kantakouzenos, II, p. 196.

43. *Ibid.*, p. 329.

44. Ed. S. G. Mercati, *Sulle poesie di Niceforo Gregora, Collectanea Byzantina*, I, Rome, 1970, pp. 148-9.

45. *Ibid.* p. 146.

46. PAPADOPOULOS, no. 44. For Constantine, see Kantakouzenos, I, 285-6; II, 116, 336; Gregoras, I, 415.

47. See SCHMALZBAUER, "Tornikioi" (note 23, above).

no. 14, p. 128. This identification has also been proposed by E. TRAPP, "Zur Genealogie der Asanen in Byzanz", *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*, XXV, 1976, 169-70.

48. Gregoras, I, p. 534; cf. S. KOUROUSES, *Μανουήλ Γαβαλάς εἰς τὰ Ματθαίος Μητροπολίτης Ἐφέσου* (1271/2-1355/60), (Ἀθῆναι, Σειρά Διατριβῶν καὶ Μελετημάτων, XII), Athens, 1972, pp. 212 ff.

1333 after an exceptionally long life. These considerations suggest that the Typikon should be assigned to the first half of our fifteen-year period.

II

It may have been for want of prosopographical specifics of the sort presented above that earlier commentators on the Typikon demurred from assigning to it a precise date. Whatever the reason, Omont's conclusion, after examining the manuscript, that it was a work of the fourteenth century⁴⁹ is in contrast to more recent art historians who, with few exceptions⁵⁰, have imposed a more restricted chronological range upon the work⁵¹. Still others, heedless of the palaeographical complexities of the work noted by Delehaye⁵², have dated the entire manuscript on the basis of the dated donations recorded in its last few pages⁵³. But the problem of chronological precision is only part of a larger question: the nature and purpose of documents such as the Lincoln College Typikon and a definition of the period in which they were in fashion.

While Delehaye listed the Greek texts of this sort with which he was familiar⁵⁴, it is only within the last fifteen years that

there have been surveyed the manuscripts of this type (including those from other Orthodox lands) that carry portraits⁵⁵. The fact that our Typikon is not unique — even if it is the most richly illuminated representative of its class to survive — has scarcely affected the study of its miniatures. The question of the interrelation between such illuminations and similar portraits found in monumental art has been explored only still more recently⁵⁶.

At least as regards documents with donor portraits, two well-known, dated manuscripts suggest the minimum range of time within which this practice was current. The *diplomatarion* of the Makritissa monastery already referred to, was destroyed in the fire of the Biblioteca Nazionale at Turin (cod. 237) in 1904. But this cartulary, which contained perhaps a score of miniatures as well as the portraits of the *ktêtôr* and his wife in monastic dress⁵⁷ has been convincingly dated to 1281-82⁵⁸. It was apparently prepared by order of Michael VIII Palaiologos⁵⁹ and, to judge from the reproduction, depended on a tradition of imperial documents such as the Acts of a Synod of the year 1166-67, illustrated with the double portrait of Manuel Komnenos and the empress Maria⁶⁰. The custom of

d'art byzantin, 2nd ed., II, Paris, 1926, p. 874.

50. Cf. the prudent reserve of PÄCHT, *loc. cit.* (note 3, above) and BELTING, *Illuminierte Buch*, p. 31, who follow Delehaye's suggestion of a *terminus post* of 1310.

51. G. MATHEW, *Byzantine Painting*, London, 1950, p. 20: "ca. 1360-1400"; GRABAR, "Pyxide en Ivoire" (note 3, above), pp. 129-29: "de la fin du xiv^e siècle"; J. BECKWITH, *The Art of Constantinople*, London, 1961, p. 149: "towards the end of the fourteenth century"; BARIŠIĆ, "L'Iconographie Constantinopolitaine" (note 9, above), p. 184, concurs with the dating of Grabar and Beckwith.

52. *Deux Typica*, p. 11.

53. For these additions, see p. 98, below. G. and M. SOTERIOU, *Εἰκόνας τῆς Μονῆς Σίνας*, Athens, 1956-58, vol. I, no. 164, II, p. 144, compare the drapery style of an icon of the Virgin and Child between Joachim and Anna to the Virgin miniature in the Typikon (fol. 10v) which they date to 1397 on the basis of the donation of this year; TALBOT RICE, *Art of Byzantium*, p. 1061: the manuscript "must have been produced in Constantinople between 1399 and 1400"; *idem*, *Masterpieces of Byzantine Art*, Edinburgh, 1958, no. 195: c. 1400; T. VELMANS, "Le Portrait dans l'art des Paléologues", *Art et Société à Byzance sous les Paléologues*, Venice, 1974, p. 125: 1399-1400; V. N. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Turin, 1967, p. 416, note 60,

dated it to 1397. It is obvious that the donation added in 1397 (fols. 161r-162r) provides only a *terminus ante quem*.

54. *Deux Typica*, pp. 4-8.

55. V. J. DJURIĆ, "Portreti na poveljama vizantijskih isrpskih vladara", *Sbornik filozofskog fakulteta* (Belgrade University), VII, 1, 1963, pp. 251-272. Cf. LAZAREV, *Storia*, p. 370.

56. See esp. BELTING, *Illuminierte Buch*, pp. 75-84. This connection was first made by DJURIĆ, "Portreti", where the rôle of miniatures as models for monumental representations is suggested.

57. BARIŠIĆ, "Diplomatar tesalijskih" (note 6, above), p. 101, suggests that it originally contained "quelques dizaines de miniatures". All but one of these were removed by the time the manuscript was examined by J. PASINI, A. RIVAUTELLA and Fr. BERTA, *Codices manuscripti Bibliothecae Regiae Taurinensis Athenaei*..., I, Turin, 1749, pp. 320-25. The miniature representing the founder Nikolaos Maliassenos and Anna Palaiologina (in religion Joasaph and Anthousa), fol. 258v, is reproduced by LAZAREV, *Storia*, fig. 410.

58. BARIŠIĆ, "Diplomatar tesalijskih", *loc. cit.*

59. *Ibid.*

60. Vat. gr. 1176, fol. 11r (F. CHALANDON, *Les Comnènes*, II, Paris, 1913, fig. on p. 212; J. DEÉR, *B.Z.* LXVI, 1969, pl. XIV).



Fig. 1. — Oxford, Lincoln College MS Gr. 35, fol. 2r, John Synadenos, *megas stratopedarchês*, and Theodora Synadene.



Fig. 2. — Fol. 8r, Theodore Synadenos and Eudokia Synadene.



Fig. 3. — Fol. 5r, Manuel Asan and Anna Doukaina.



Fig. 4. — Fol. 3r, John Synadenos, *megas konostaulos* and Eirene Laskarina.



Fig. 5. — Fol. 6r, Constantine Palaiologos and Euphrosyne Doukaina.

adorning deeds of donation with imperial or aristocratic likenesses continued at least as late as September 1374, the date of the foundation chrysobull of the Dionysiou monastery on Mount Athos, which shows Alexios III Komnenos, emperor of Trebizond, and his wife Theodora Komnene Kantakouzene⁶¹.

Above this imperial couple, a swarthy bust of St. John Prodromos blesses the donors. Since the Athonite monastery

61. DJURIĆ, "Portreti", pls. 3-6; reproduced in colour by S. M. PELEKANIDES, P. C. CHRISTOU, Ch. TSIOMIS and S. N. KADAS, *The Treasures of Mount Athos*, I, Athens, 1973, p. 40. The frontal portraits of Manuel II Palaiologos and his family in the Louvre Pseudo-Dionysos manuscript which in several respects resemble those in our Typikon (A. GRABAR, "Des peintures byzantines de 1408 au Musée du Louvre", *Mélanges offerts à René Crozet*, Poitiers, 1966, pp. 1355-58, fig. 1; K. WESSEL, "Manuel II Palaiologos und seine Familie. Zur Miniatur des Cod. Ivoires A53 des Louvres", *Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Festschrift für Hans Wentzel zum 60. Geburtstag*, Berlin, 1975, pp. 219-29) are here excluded from consideration since the manuscript is not a legal document. For the distinction between dedicatory and memorial portraits, and for the hybrid types that prove this rule, see BELTING, *Illuminierte Buch*, pp. 75-86.



Fig. 6. — Fol. 7r, The monk Ioakeim, Theodoule and Euphrosyne, their daughter.

was dedicated to the Baptist, the presence of this figure is easily explained. But the choice of the sacred personages that dominate portrait groups in other Palaiologan manuscripts has generated a considerable amount of earnest explication⁶². Yet no consistent pattern can be detected in the selection of bustate figures at the head of the pages of the Typikon. These represent the Virgin holding the Child before her (figs. 1, 2, 6), the Emmanuel

62. Thus WESSEL, "Manuel II", p. 229, suggests that the Blachernitissa above the imperial family in the Louvre Pseudo-Dionysos codex was selected instead of the Pantokrator because of her traditional rôle as defender of the City. While this belief was no less actively espoused in the Palaiologan era than in earlier periods (cf. A. CUTLER, *Transfigurations. Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography*, University Park, 1976, pp. 111-141), no specific connection between the Virgin and Manuel II or the Pseudo-Dionysos text is here demonstrated. Perhaps the only verifiable observation concerning the relationship between sacred figures and the personages portrayed below in fourteenth-century art was made by VELMANS, "Le Portrait" (note 53, above), pp. 121-23, who noted the growth in the relative size of the *archontes* as against that of the saintly figure above them.



Fig. 7. — Fol. 11r, Theodoule and Euphrosyne.

(figs. 3, 5) and the adult Christ (fig. 4). The convent's principal feast, the Dormition of the Virgin, to which celebration a separate chapter of our manuscript is dedicated⁶³, accounts neither for this variety nor for the relationship between any particular bust and the dignitaries represented below. The sacred figures

63. DELEHAYE, pp. 79-80.

64. DJURIĆ, "Portreti" (note 55, above) has likewise maintained that no special significance attaches to the choice of holy figures. The mutability of these vignettes is demonstrated by the substitution of the Philoxenia above the double portrait of John VI Kantakouzenos in Paris B.N. gr. 1242, fol. 123v which, as BELTING, *Illuminierte Buch*, pp. 86-88, fig. 51, has shown, is made for dogmatic reasons.

65. Cf. notes 7 and 8, above.

66. BELTING, *Illuminierte Buch*, fig. 17.

67. P. UNDERWOOD, *The Kariye Djami*, New York, 1966, I, p. 46, II, pl. 37, describes this as a "jeweled blue-violet (representing purple) crown" and (p. 48) identifies it as a *stephanos*. It could be that the mosaicist attempted to reproduce the headgear worn by the *sebastokrator* in his twelfth-century portrait in the church. For the literature on this famous image, see BELTING, *Illuminierte Buch*, p. 78 and note 262.

68. A. BANCK, *Vizantijskoe iskusstvo v sobranijah sovetskogo sojuza*, Moscow, 1966, nos. 265-66, who dates the icon precisely to 1363. VELMANS, "Le Portrait", p. 133, fig. 54 indicates a range of 1360-70.

are not logically distributed according to the age, rank or Christian names of either the members of the family or their spouses. That any more esoteric connections were intended is improbable⁶⁴.

It is otherwise with the costumes and headgear of the secular figures portrayed. The latter are denominators of rank as may be determined not only from the observations of Pseudo-Kodinos and other texts⁶⁵ but also from a comparison of our miniatures with other works of art. The *stemma* worn by the *sebastokrator*, Constantine Palaiologos⁶⁶, is distinguished by a gem-studded circlet as is the coronet of Isaac Komnenos, the benefactor of the Kariye Camii who held the same rank and whose memorial portrait was reproduced in the mosaics of the narthex of this church at the end of the second decade of the fourteenth century (fig. 8)⁶⁷. Similarly, the tall *skaranikon* worn by the *megas primmikérios* (fig. 3) and other dignitaries in our manuscript appears on the head of the donors of an icon of the Pantokrator in the Hermitage Museum⁶⁸. Finally, the pointed crowns worn by all females not represented as nuns are reflected in that of Vidoslava, wife of the *voivode* Nikola Zojić in the wall-paintings at Ramača of the end of the century⁶⁹.

However, with the exception of the costume of the *sebastokrator* with its motif of double eagles within roundels⁷⁰, the cut and ornament of the clothes worn

69. S. MANDIĆ, *Portraits from the Frescoes*, Belgrade, 1966, pl. 41.

70. Fol. 1v (note 66, above). The right to wear this celebrated motif would appear to presuppose genetic propinquity to the emperor. Both Constantine Komnenos (fol. 1v) and Isaac Komnenos (fig. 8) were brothers of the emperor. The relationship of the prince John, whose costume bears the same motif in the memorial panel preserved until 1934 at Megaspelaion (BELTING, *Illuminierte Buch*, p. 79, figs. 46, 47; SCHMALZBAUER, "Die Tornikioi", no. 27) is not known. The empress of Trebizond, Theodora Komnene Kantakouzene, whose mantle bears double eagles (without roundels) on the Dionysiou Chrysobull (cf. note 55, above and NICOL, *Kantakouzenos*, no. 35) was the daughter of a *sebastokrator*. In Serbia, double eagles within roundels occur on the garment of the Serbian *kaiser* Nova at Mali Grad on Lake Prespa in 1369 (MANDIĆ, *Portraits*, pl. 33) and on that of the despot Stephen Visoki at Ljubostina, ca. 1405 (SV. RADOJEVIĆ, *Srpskih vladara u srednjem veku*, Skopje, 1934, pp. 66-7, pl. 33).



Fig. 8. — Kariye Camii, inner narthex, mosaic, Isaac Komnenos.

in the miniatures are less specific indicators of rank than the headgear. The common garment of the males is not the long, belted *lapatzas* assigned to high dignitaries by the Pseudo-Kodinos⁷¹ for the sleeves of this were fastened to the belt whereas in our portraits they are free. Rather, it is the *kabbadion*, worn with tight sleeves and tied at the waist with a belt. This is the same garment as

Alexios Apokaukos wears in the Hippokrates manuscript in Paris dated between 1314 and 1345⁷². It is in contrast not only to the dress of such Palaiologan *archontes* as Theodore Metochites, as he is portrayed at the Kariye Camii (fig. 9)⁷³, but also to the costume of all the secular women in the Typikon. They wear a loose-fitting tunic with full, pendant sleeves over a skirt of the same stuff.

71. VERPEAUX, p. 219.
72. B.N. gr. 2144, fol. 11r (BELTING, *Illuminierte Buch*, fig. 23). The *kabbadion* is likewise worn by the *sebastokrator* Kalojan at Bojana (note 8, above).

73. UNDERWOOD, I, pp. 42-3 (here described as a *kabbadion*) and frontispiece (colour); II, pl. 28.



Fig. 9. — Kariye Camii, inner narthex, mosaic, Theodore Metochites.

The brocaded garments of both men and women are presumably made of silk as the Pseudo-Kodinos designates for the *kabbadion*, but this text leaves the selection of colour to the office-holder; the writer merely declares that the choice is made from those currently in use⁷⁴. This freedom is reflected in our miniatures and other documents. John Synadenos (fig. 4) and Constantine Palaiologos (fig. 5) have blue *kabbadia* decorated

with gold thread while all the other male aristocrats wear gold worked into an orange-red ground⁷⁵. The portrait of Apokaukos shows the *mezas doux* in silver brocade woven into a blue ground adorned with gold hems. Lacking a textual prescription as to colour, and even any indication of a controlling fashion, one assumes that in this respect the portraits reflect personal taste. Their impact is all the greater when, following this blaze

74. VERPEAUX, pp. 153-55.

75. This colour is also that of the garments of Eirene Komnene and Euphrosyne on fols. 3r and 6r (figs. 3,

4) even while their husbands wear blue. Elsewhere the colour of the wives' clothing is that of the husbands beside whom they are represented.



Fig. 10. — Kariye Camii, *parekklesion*, Tomb "D", The monk Makarios and Eugenia.

of colour, the reader of the manuscript, in its present arrangement, arrives at the likeness of John Synadenos in the monastic guise of black *koukoulion* and the *mandua* which also covers the head (fig. 6). His wife's conventual costume is the *mandua* and *peristethia* ordained in the Typikon⁷⁶, this sombre combination being repeated when she is joined by her daughter (fig. 7) and in the final group portrait of the nuns where the only tonal relief offered is in the blue-grey hoods of the *seurs consenses* in the lower part of the miniature⁷⁷.

However, fashion — that curious resolution of the tension between custom and availability — would seem to have dictated the form of the brocades worn by both the men and women in their profane portraits. Save for the double eagle motif on the *sebastokrator's* caftan⁷⁸ the basic pattern of all their costumes is that worn by his wife: a many-petalled leaf within an inverted heart made out of the leaf's broad tendrils. This is equally evident on the *kabbadion* of Constantine Palaiologos (fig. 5). His wife's tunic and skirt adorned with *tablia* below the shoulders and a small leaf set within a broadly framed lozenge is but a reduced version of the pattern worn by Eudokia Synadene (fig. 2). It thus reveals its close affinity to the basic foliate type. In turn, the long, spindle-shaped frame — still composed of the leaf's tendrils — on the tunic

of Eirene Doukaina (fig. 4) recurs on some males' costume, on that of Theodore Synadenos (fig. 2) and of his father, John Synadenos, the founder of the monastery (fig. 1). The employment of identical fabrics for the dress of both men and women is an aspect of Palaiologan fashion that has not been noticed and a phenomenon of possible significance to the historian of Byzantine silk manufacture.

Since there is little documentation for this industry after the reign of Manuel I Komnenos when Benjamin of Tudela witnessed its prosperity in Thebes and wondered at the rich brocades worn in the streets of Constantinople⁷⁹, it is perhaps idle to speculate on the origin of this material. Similar forms occur on a fourteenth-century Chinese brocade now in the Cathedral Treasury at Brandenburg⁸⁰ and on an Italian silk of the same period now in Antwerp⁸¹. The closest analogues are to be found in the paintings of Bicci di Lorenzo, for example on the throne-hanging of a seated Virgin now in Parma of the year 1433⁸². Although the best *comparanda* for our fabrics are Italian, there is no reason to assume that the brocades in the Typikon's miniatures came from there. They may still have been made in the capital⁸³, in Nicaea⁸⁴, or in Thebes or Athens, in the thirteenth century still flourishing centres of the industry with sizeable Genoese and Venetian communities⁸⁵. All surviving West-

76. Fol. 108r (DELEHAYE, p. 73).

77. Fol. 12r (TALBOT RICE, *Art of Byzantium*, fig. 191).

78. Note 66, above.

79. Benjamin of Tudela, *Itinerary*, ed. M. N. ADLER, London, 1907, p. 13.

80. B. KLESSE, *Seidenstoffe in der italienische Malerei des 14. Jahrhunderts*, Bern, 1967, p. 69 and fig. 77.

81. *Ibid.*, p. 112 and fig. 158.

82. *Ibid.*, no. 493.

83. Benjamin of Tudela (*ed. cit.*, p. 13) had observed of Constantinople that "from every part of the empire of Greece, tribute is brought here every year, and they fill strongholds with garments of silk, purple and gold". However, for silk manufacture, he noted this activity only in Pera, where its Jewish artificers were obliged to live. The costumes of the Typikon — which he assigns to 1399-1400 — are related to a supposedly flourishing textile industry in the capital by Ch. DELVOYE, "Les Ateliers d'art somptuaire à Constantinople", *Corsi di Cultura sull'arte ravennate e bizantina*, XII, 1965, pp. 207-08. The text of Pegolotti (ca. 1350), which he cites in support of this view argues only for the availability and not for the manufacture of brocades in Constantinople.

84. In Metochites' *Encomium of Nicaea* or *Nikaeus*, delivered probably in 1290, there is a statement to the effect that while most major state industries returned to Constantinople after 1261, Nicaea exclusively continued to manufacture cloth for use in the palace (*διὰ τῆς ἐνταῦθα μόνον καλλίστης ἱστορικῆς κοσμεῖ τὰ βασιλεια*): K. SATHAS, *Μεσαιωνικὴ Βιβλιοθήκη*, I, Venice, 1872, p. 152. This would have had to end in 1331, when the Turks took Nicaea.

85. For the silk industry in thirteenth-century Greece, see K. M. SERRON in the *Cambridge Medieval History*, IV, 1, Cambridge, 1966, pp. 409, 428. The growing importance of the industry in continental Greece as against that of Constantinople is discussed by J. HERRIN, *The Social and Economic Structure of Central Greece in the Late Twelfth Century* (unpublished Ph. D. thesis), University of Birmingham, 1972, pp. 227-32. Benjamin of Tudela observed Jewish silk workers in Thebes (*ed. cit.*, p. 10) and Saloniki (p. 11). A "weaver of imperial robes" (*ἀνὴρ τις τῶν ἀλουργίδας ἱστοροῦντων βασιλικὰς*) resident in fourteenth-century Saloniki (?) is said by the Patriarch Philotheos (*PG* 151, col. 640 A) to have been cured by St. Gregory Palamas of the effects of an over-powerful laxative administered by an imperial physician.

ern silks woven in this way are either contemporary with or later than our manuscript⁸⁶. The foliate motif, its constituent units related by tendrils that are at once frames and connecting devices, is a traditional element in Byzantine ornament reverting at least to the tenth century⁸⁷. Both the persistence and the degradation of this form of ornament are shown by its use in a headpiece in the fourteenth-century Vienna Choniates written on paper⁸⁸.

It is hardly surprising that the fabrics represented in the Typikon should be reflected in book production. Beyond a common repertoire of ornament, each industry responded to choice acts of on the part of the social class depicted in our manuscript. At least one of the aristocrats depicted is known to have been both a major book collector and a patron of the industry in his own day: John Synadenos (fig. 1), *klētōr* of the monastery of the Virgin τῆς Βεβαίας 'Ελπίδος⁸⁹. Although only three books in his library can now be identified⁹⁰, these manuscripts offer a palpable connection with the now

lost but sumptuous gifts to the monastery recorded in the Typikon. We learn that they were generally given in memory of members of the family who died in a monastic state⁹¹. Beyond the large sums of money that usually accompanied these engraved gems, precious liturgical utensils and other donations, a sufficiency remained to commission their *ekphraseis* from the like of Manuel Philes⁹². The picture that results from these documents is of a family secure enough in their wealth to make such offerings, in their taste to have them publicized and in their moral state to commission what may well be the only known portrait of a monk and a nun with their child between them (fig. 6).

III

Allusion has already been made to the present order of the miniatures (fol. 1-12). This bizarre arrangement requires some explanation. While fols. 9-12 form a quaternion, the other eight are bound thus:

(cf. PAPADOPOULOS, *Genealogie*, no. 6). A vessel of "pure gold" for holy oil and a jasper slab decorated with the nine heavenly orders were given by Andronikos Komnenos Branas Doukas Angelos Palaiologos (DELEHAYE, p. 92, lines 13-15), second son of the *sebastokrator*, whose date of death as the monk Arsenios is unknown (cf. PAPADOPOULOS, no. 7). On such an image, see *Manuelis Philae Carmina*, ed. E. Miller, I, Paris, 1855, no. CCLVII, pp. 453-55. In memory of Isaac Komnenos Tornikes (SCHMALZBAUER, "Die Tornikioi", no. 10), dead under the name Joasaph at an unknown date, there was donated a pendant of the Virgin set with "three red stones and pearls" (DELEHAYE, p. 92, lines 31-33).

92. It cannot be said for sure that any of the donations listed in the Typikon are those specifically described by Philes, even though they assuredly belong to the same class of object. The writer was certainly aware of the family's importance as is evidenced by his reference to Theodore Synadenos (fol. 8r, fig. 2) in poem no. CLXXX (ed. Miller, note 83, above, p. 87). NICOL., *Kantakouzenos*, no. 21a, p. 34, has reasonably returned to the argument first advanced by DELEHAYE, p. 145, that the *megas stratopedarches*, for whom Philes composed epitaphs, was our John Synadenos (fol. 2r, fig. 1). With few exceptions, art historians have, generally and understandably, failed to connect Philes' hyperbolic descriptions with particular, surviving works of art. A. FROLOW, "Un nouveau reliquaire byzantin (*Manuel Philae Carmina* I, pp. 133-137)", *Revue des études grecques*, LXVI, 1953, pp. 110 ff. sought to identify thus an *enkolpion* of the despot Demetrios preserved at Vatopedi. BELTING, *Illuminierte Buch*, pp. 13-14, 41, 48-9, has since pursued more convincingly the relationship between extant manuscripts and books described by Philes.

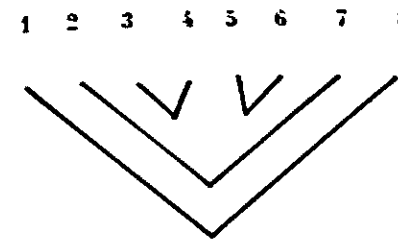


Fig. A.

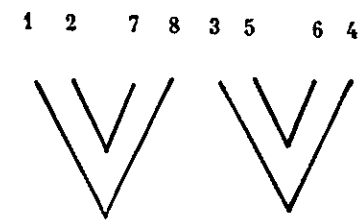


Fig. B.

That this was not the original arrangement is confirmed by a consideration of the order in which the portraits are grouped. That of the foundress and her husband in monastic guise (fig. 6) occurs five folios after their representation as secular figures (fig. 1). The portrait of Theodore Synadenos and his wife (fig. 2) is likewise separated by five folios from that of his brother John (fig. 4). These arrangements would make sense if monastic portraits were intended to follow their secular counterparts or if portraits of

fathers were followed by those of their children. But neither the one pattern nor the other can be maintained: the monastic portrait of the foundress is followed by two secular portraits (fol. 8r, Theodore Synadenos and Eudokia Synadene, fig. 2; fol. 9v, Michael Asau and Eirene Asanēna); Anna Synadene (fig. 3), known to be the daughter of Theodore, is portrayed before her father.

Fols. 1-8 may be rearranged in two quaternions as in fig. B and thus:

	1. Constantine Palaiologos, <i>sebastokrator</i> — Eirene Branaina	fol. 1r
	2. John Synadenos, <i>megas stratopedarches</i> — Theodora	2r
daughters	3. Ioakeim — Theodoule — Euphrosyne	3r
	4. Theodore Synadenos, <i>prōtostратор</i> — Eudokia	4r
sons	5. John Synadenos, <i>megas komostaulos</i> — Eirene Laskarina	5r
	6. Manuel Asan, <i>megas primmikērios</i> — Anna Doukaina	6r
grand-daughters	7. Constantine Palaiologos, <i>prōtosebastos</i> — Euphrosyne Doukaina	7r
and	8. Michael Philanthropenos — Anna Kantakouzene	8r
consorts	9. Michael Asan — Eirene Kantakouzene	9r
	10. The Virgin, ἡ Βεβαία 'Ελπίς	10v
	11. Theodoule — Euphrosyne	11r
	12. Euphrosyne — nuns	12

(This list should be used in conjunction with the Genealogical Table, fig. C).

The foundress and her family are now grouped according to generation, although Euphrosyne as heiress to the convent is fittingly portrayed together with her parents in their monastic state (fig. 6). Within each generation of couples there is a recognizable order of precedence according to the husbands' court-rank or lack

of it. In the case of Theodore's sons, this consideration would seem to override that of primogeniture — if that is. Hannick and Schmalzbauer are right in suggesting that John was the elder: it is probably coincidental that the grand-daughters appear to be paired according to parentage. That the last three minia-

86. KLESSE, *Seidenstoffe*, concludes that Italian weavers of the Trecento still depended on traditional Byzantine-Sassanian patterns on the one hand and Sino-Persian and Islamic models, transmitted via Spain and Sicily, on the other.

87. Thus on the *pylē* of a Hippiatrika manuscript in Berlin, Staatsbib. Phillips 1538, fol. 2r, made for Constantine VII (K. WEITZMANN, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin, 1935, pp. 16-18 and fig. 104).

88. Nationalbib. hist. gr. 53, fol. 62r (P. BUBERL and H. GERSTINGER, *Die byzantinischen Handschriften*, II, Leipzig, 1938, pl. XXX, 1). For the portrait miniatures inserted into this famous codex and the extensive literature on it, see BELTING, *Illuminierte Buch*, p. 23, note 76, and figs. 15 and 16.

89. N. G. WILSON, "Books and Readers in Byzantium", *Byzantine Books and Bookmen*, Washington, D.C., 1975, p. 8, notes that the founder "boasted of possessing the largest theological library of any general or imperial administrator living".

90. Vat. gr. 456 (Homilies of Gregory Nazianzen, 13th century: R. DEVRESSE, *Codices vaticani graeci*, II, *Codd. 330-603*, Vatican City, 1936, pp. 216-18); Paris, B.N. suppl. gr. 1262 (*Illuminated Praxapostolos* of the year 1101: *Byzance et la France Médiévale*, Paris, 1958, no. 33); and Paris, Coislin 89 (Klimakos with commentary of Elias of Crete, 13th C., written for Synadenos: DEVRESSE, *Le Fonds Coislin*, Paris, 1945, p. 78).

91. Thus a "golden icon" of the Archangel Michael and two silver candlesticks given in memory of Michael Komnenos Branas Palaiologos (DELEHAYE, p. 92, lines 7-9), eldest son of the *sebastokrator* Constantine Komnenos. He died before 1321 under the name of Makarios

tures mark a return to more strictly religious preoccupations is in no way extraordinary.

Since we know the parentage of only two of the four granddaughters of the foundress, the order in which they are portrayed is not altogether explicable. It might be according to the order in which their fathers are depicted — an order either of title or of age — or it might be according to the official rank of the husbands. That the latter explanation is more likely seems to follow from the fact that the *prôtosebastos* follows the higher ranking *mezas primmikérios* and is, in turn, followed by husbands without title of any kind and portrayed without headgear accordingly.

IV

Confused foliation likewise exists in other parts of the manuscript. Basing himself on marginal glosses in a seventeenth or eighteenth-century hand (Spon's?)⁹³, Omont showed that the obituary of the parents of Euphrosyne (of whom we know only her name in religion) was incorrectly arranged⁹⁴. This obituary which should follow directly upon the end (fol. 142v) of the Typikon written by Euphrosyne's mother, Theodora, in fact starts on the present fol. 158r. Confirming this disorder, Delehayé further showed that the ὑποτύπωσις δευτέρα described in its title as written by the *ktétorissa* Euphrosyne μετὰ τὴν ἀποβίωσιν τῆς ἀοιδίου μητρὸς αὐτῆς starting in the present condition of the manuscript on fol. 155r, continues, after fol. 155v,

93. Omont, "Portraits" (note 3, above), p. 361 pointed out that a summary description in the hand of J. Spon is to be found among Du Cange's papers (Paris B.N. ms. fr. 9467). Spon and Wheeler had bought the manuscript in Athens in 1675-76.

94. *Ibid.*, p. 361, note 1.

95. *Deux Typika*, p. 11.

96. This group is all written in the same hand first evident, as Delehayé pointed out, on fol. 143r. He did not, however, specify the palaeographical differences among which we may note the letter ψ written with a horizontal cross-bar (Ψ) in the main text and absent in the additions. The hand in which the obituary of Euphrosyne's parents and her Typikon is written is smaller and less rotund than that in the earlier portion

on fol. 148r⁹⁵. We thus have repeated demonstrations that the first group of additions to the Typikon (fols. 143r-159v)⁹⁶ was made after the death of Theodora.

Now we do not know the date of Theodora's death and cannot date these earliest additions to the manuscript from this record. But the date of the creation of the original document, some time between 1327 and 1342, must provide the *terminus non ante quem*. Above all, this section is marked by the fact that its author, Euphrosyne, is an adult. Now the gallery of portraits contains similar evidence although the significance of this circumstance has not been observed. On fol. 7r the *mezas stratopedarches*, John Synadenos, is shown as the monk Ioakeim (fig. 6). Beside him is his wife, unidentified by any inscription, and between them stands a daughter whom Papadopoulos believed to be Euphrosyne's sister⁹⁷. Hannick and Schmalzbauer have recently shown this supposition to be groundless⁹⁸: the child is none other than Euphrosyne herself. Yet on fol. 11r, the second *ktétorissa* appears as an adult beside her mother (fig. 7). It is improbable, to say the least, that Euphrosyne would be represented at two different ages in a group of miniatures made at the same time. It is therefore highly likely that the portrait of the mother and daughter as nuns is, like the text after fol. 143r, a later addition. The image of Theodora holding her foundation is an act of filial piety as is Euphrosyne's eulogy of her dead parents. It is probable, though not empirically verifiable, that these textual and pictorial additions

of the manuscript. It is clearly distinct from the notations of gifts to the monastery, starting on fol. 160v and including dated donations of 1397, 1398 and 1402, which are in four distinct hands.

97. *Genealogie*, nos. 11, 76. This figure is the only "evidence" for a fourth child of John Synadenos and Theodora Palaiologina. The inscription lacks the child's first name but continues... $\theta\upsilon\gamma\alpha\tau\eta\rho\ \tau\omega\nu\ \epsilon\chi\tau\eta\rho\tau\acute{o}\rho\omega\nu$. It was read first by Spon (OMONT, "Portraits", p. 363) and more fully by DELEHAYÉ, p. 13. Almost illegible today, it occupies two lines immediately above the horizontal, light bar over the head of the child.

98. "Die Synadenoi" (note 23, above), no. 25, pp. 140-41.

were made at the same time. Since, in this miniature, Theodora — here identified as the nun and foundress Theodoule — presents her daughter as well as her *katholikon* to the Virgin and Child on the facing verso⁹⁹, we may infer that these sacred figures were painted at the same time as the portraits of the two nuns. It seems commonsensical to assume that the assembled members of the convent in the last figural miniature in the book¹⁰⁰ should also belong to this second series.

Such a belief receives support from the considerable stylistic and iconographical differences between the last three pictures and their predecessors¹⁰¹. None of the later miniatures contain the sacred busts at the head of the page. While Theodoule and her daughter confront the beholder with all the steadfast frontality of the family portraits that precede them, the Mother of God turns and gestures towards the pair of nuns in the manner of a Hodegetria. Her stance and her Son's attention to his mother's face are in active contrast to the immobility — physical and psychological — of the figures earlier in the book. If the human tenderness and the pronounced modelling of the Virgin's face may be explained as a version of the difference between saintly and contemporary figures first noted by Millet and given wider application by Kitzing¹⁰², this will not

explain the marked difference between the faces of Theodoule and her daughter. In contrast to the mother's almost planar, shovel-shaped countenance, relieved only by a pair of highlights on her left cheek, the bone-structure of Euphrosyne's face is clearly apparent and the skin over this matrix is painted in gradually deepening tones towards its perimeter; her complexion is almost rosy with bright red lips as against Theodoule's unvarying pallor¹⁰³. Again, the younger woman's eyebrows are thicker than her mother's and not continuous with the contours of the nose. Euphrosyne's nose is more fully fleshed and her mouth broad in contrast to the pursed lips of Theodoule. Finally, the irises of the older woman's eyes are upturned, exposing areas of white not evident in Euphrosyne's. It is this feature above all that recalls not only the members of her family represented earlier in secular garb but an aspect of Late Antique portraiture familiar from the reign of Gallienus and his successors¹⁰⁴.

If Theodoule's face is characterized by the uniform features of the previous secular likenesses, this is true neither of her daughter's nor of those of the nuns on the last portrait page. Here the shapes of faces range from almost round to spatulate and the skin tones from yellow through a tawny pink to sallow brown¹⁰⁵.

99. BELTING, *Illuminierte Buch*, fig. 21.

100. Fol. 12r, TALBOT RICE, *Art of Byzantium*, fig. 191; VELMANS, "Le Portrait", fig. 50. A half-page cruciform floral motif occupies half of fol. 13r.

101. It should be noted, however, that the binion on which these three miniatures appear existed in the manuscript before they were painted. The gathering itself is not an insertion. On the verso of its first leaf (fol. 9v, NICOL, *Kantakouzenos*, fig. 4), Michael Asan and Eirene Asanena are represented in exactly the same fashion as the earlier figures in the book. Their facial types, pose, gestures, costume and the Emmanuel above, are indistinguishable from those in the portraits that precede them. These portraits, then, belong to the first group miniatures. Evidently, the remaining seven leaves of this gathering (of which four still remain unused, fols. 9r, 10r, 11v and 14v) were allowed for later additions in the same way as blank spaces were left in the main body of the text for later, specific notations. These textual *lacunae* mainly concern land holdings: an area of land, measured in *modii*, is left for example on fol. 128r (DELEHAYÉ, p. 84, line 3). Cf. fols. 143r and 147r (*ibid.*, pp. 91, line 20; 93, line 31).

102. G. MILLET, "Portraits byzantins", *Revue de l'art chrétien*, LXI, 1911, pp. 445-51; E. KITZINGER,

"Some Reflections on Portraiture in Byzantine Art", *ZRVI*, VIII, 1, pp. 185-93.

103. For the colours of flesh generally in our Typikon and other Palaiologan portraits, see GRABAR, "Des peintures byzantines" (note 61, above), p. 1357.

104. On the characteristics of portraiture from the mid-third-century, see the useful survey by J. R. BRECKENRIDGE, *Likeness. A Conceptual History of Ancient Portraiture*, Evanston, 1968, pp. 205-216. The "klassizistischen Anstrich" of some Palaiologan portraiture has already been noticed by H. BELTING, "Zur Skulptur aus der Zeit um 1300 in Konstantinopel", *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, XXIII, 1972, pp. 63-100, especially in connection with a head on the "Apostle beam" from the Fethiye Camii now in the Ayasofya Museum (p. 71 and fig. 5) where both the iris and pupil of the eye are omitted. By homogenizing the faces as well as the figures in his portrait gallery, the Typikon's first painter passed beyond the stage evident, for example, on Roman sarcophagi of the mid-third-century where standardized bodies still carry portraits with individual features.

105. Cf. note 100, above, and the adequate colour reproduction in Mathew (note 51, above), pl. 9. A further distinction between this miniature and its precursors is its narrow red frame.

Some of the sisters regard the spectator fixedly, most look to our left and one to our far right. While there is insufficient evidence to maintain, with Mathew, that the miniatures are by at least three hands¹⁰⁶, the distinctions between the miniatures on fols. 10v, 11r and 12r and their precursors is undeniable as are the more specific differences between the portrait of Theodoule and that of Euphrosyne. If, as seems likely, this image of the two nuns was painted at the same time as the daughter's additions to the main text, then the contrast between them is that between the living and the dead.

This distinction is not observed throughout our sequence of miniatures, a fact which in itself enlarges the range of differences between the original series of portraits and those added to it. Apparently the painter of the first nine miniatures had no desire to suggest an "iconography of the dead": neither the *prôtosebastos*, Constantine Palaiologos, nor his wife (fig. 5) are recorded as deceased in the Typikon's necrology, yet both have the pencil-slim eyebrows and upturned irises of Theodora's husband, the *megas stratopedarches* John Synadenos (fig. 1) whose death is so recorded. Yet the morbid features of Theodora-Theodoule are found in portraits of indubitably dead Palaiologan *archontes*, images the memorial quality of which has been clarified by Belting¹⁰⁷. For example, the now destroyed sepulchral portrait of John Asan standing beside the enthroned Virgin gives the young prince the finely drawn eyebrows and upturned irises of the faces in the Lincoln Typikon¹⁰⁸. Dated about 1400, this image of entreaty yet presents the

deceased as rigidly *en face* as the portraits in our manuscript. The essential difference between this image and that, say, of John Spanopoulos (?) beside the Virgin in the mid-thirteenth-century Ivron Gospelbook¹⁰⁹ is not one of date or of medium but that between a dead man shown seeking repose for his soul and a living being offering his book to Christ through the mediation of the Mother of God. Both are shown full-length, but in contrast to John Asan's inert and schematized features — most notable in the perfect regularity of the identical, crescent-shaped eyebrows — the donor of the manuscript, turned in three-quarters, is the essence of concentration, his focused gaze projecting from beneath dissimilar and irregular eyebrows.

Belting has already suggested the relationship between the portraits *en série* in the Typikon and the memorial likenesses in mosaic or fresco found in the grave niches of the Brontocheion at Mistra and of St. Euphemia and the south church of Constantine Lips in Constantinople¹¹⁰. Whether or not such miniatures were, as he proposes, models for the monumental images, it is striking the extent to which the portrait of the dead Theodora-Theodoule (fig. 7) resembles the largest group of funerary portraits that survives from the Palaiologan period. Among the arcosolia of the Kariye Camii, almost the entire figure of Michael Tornikes and much of that of his wife in their earthly state are lost; what remains of these mosaics was partially overpainted in fresco in Byzantine times¹¹¹. But the upper portions of their monastic images on the slopes of the arch soffit above the lunette are unrestored (fig. 10). The faces of

dead authors portrayed in the Vienna Choniates and the Munich Pachymeres manuscripts (BELTING, *Illuminierte Buch*, figs. 15, 49).

109. Athos, Ivron 5, fol. 457r (*ibid.*, pp. 35-36, figs. 24, 48).

110. *Ibid.*, pp. 76-77.

111. UNDERWOOD, *Kariye Djami* (note 67, above), I, pp. 276-80; III, pl. 539b and c. For the *megas konostaulos*, who was still politically active in 1327 and who is represented in his secular portrait here as an old man, see also SCHMALZBAUER, "Die Tornikioi" (note 20, above), no. 22.

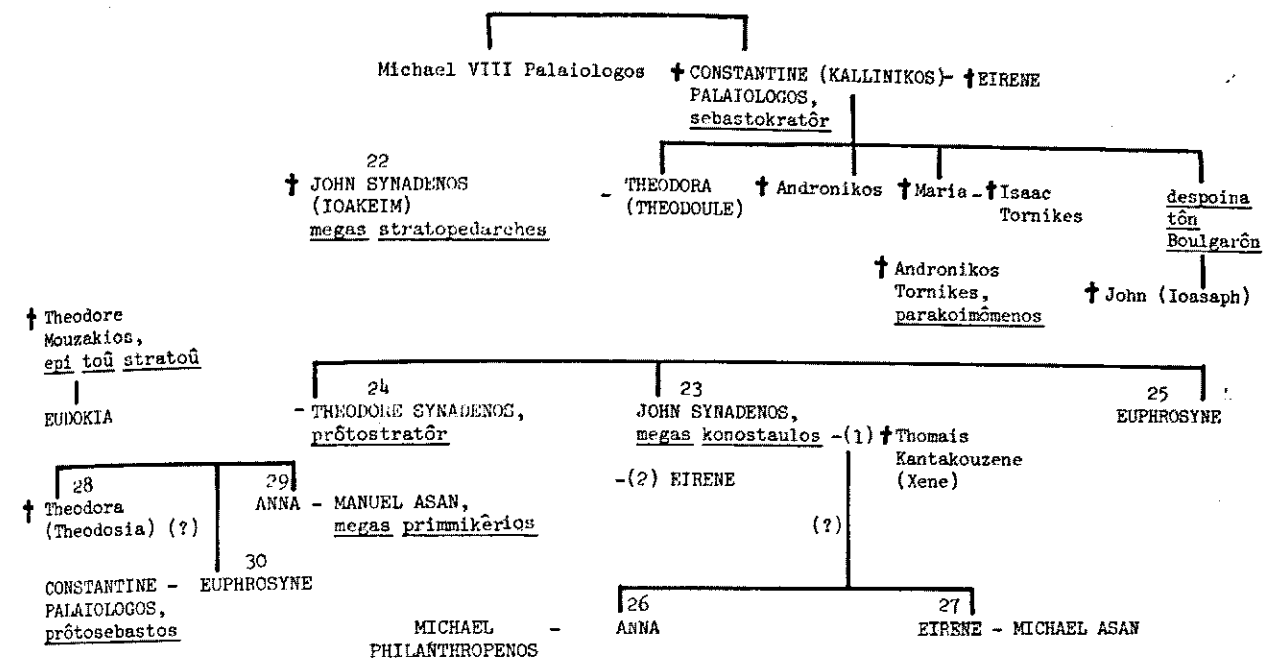


Fig. C.

Names of persons represented in the miniatures capitalised. Monastic names in brackets. Titles in inscriptions and text of Typikon. † = recorded as deceased in Typikon. Numbers above names refer to number in HANNICK-SCHMALZBAUER, "Die Synadenoi" (see note 23).

Makarios and Eugenia — their names in religion are given in the inscriptions — exhibit many of the same features as the dead foundress of the monastery *tēs Bebaias Elpidos*. In both the external contours of the eyes are heavily defined by a row of black glass. Above these, finely-drawn arched eyebrows lead outwards towards faces virtually without modelling. In the case of John the eyebrows are obviously a continuation of the destroyed nose and the surviving right pupil is raised exposing the white of the eye. While both figures are turned towards the Virgin at the centre of the lunette below them, the gestures they make are identical with those of the frontally disposed images in the Typikon.

Each of these aspects is reproduced in the memorial portrait of Isaac Komnenos as he kneels beside the Deësis in the

inner narthex of the same church (fig. 8)¹¹². What we may now recognize as the standard account of a dead man is in salient contrast to the active, poised figure of Theodore Metochites dedicating his church to the enthroned Christ (fig. 9)¹¹³. Here the *ktētor's* face is enlivened by a furrow between his bushy, irregular eyebrows. In contrast to Isaac's impassive mien, Theodore Metochites' face seems alive with psychic energy, his entire body nervously intent on the act of oblation¹¹⁴. While both portraits depend upon the same technique and subscribe to the same pictorial principles, within the limits of the Palaiologan *Porträt-Modus*¹¹⁵ there could scarcely be a more graphic depiction of the difference between the living and the dead.

That the distinction was not universally applied is suggested by the portraits of

sented with "orientalizing features". While the cut of the beard may be an early fourteenth-century mode (cf. our figs. 2 and 4), the form of the eyebrows is shared with that of the donor of the Ivron Gospelbook (see note 100, above). There would seem to be nothing peculiarly orientalizing in Metochites' face and even his mantle and hat are but elegant variations on the Palaiologan *kabbadion* and *skiadion*.

115. BELTING, *Illuminierte Buch*, pp. 81-85.

112. See note 67, above.

113. See note 73, above.

114. Compare the view of O. DEMUS in *The Kariye Djami*, IV, *Studies in the Art of the Kariye Djami*, ed. P. A. UNDERWOOD, Princeton, 1975, pp. 111-12, who sees these two portraits as "essentially similar". Demus suggests that the variations in the hair, beard and eyebrows of these two founders are due to the force of fashion. He suggests that Metochites is pre-

106. *Ibid.*, p. 20. This view was accepted by TALBOT RICE, *Masterpieces*, no. 195, and rejected by PÄCHT, *Byzantine Illumination*, p. 9. OMONT, "Portraits", p. 364, suggested merely that the image of the Mother of God is "de bien meilleur style que les autres miniatures".

107. *Illuminierte Buch*, pp. 76-78.

108. Cf. note 70, above. A further similarity between the Megaspelaion portrait and those in our manuscript is the open-handed gesture made with the right hand held across the median line of the chest and the left slightly raised and extended beyond the external contour of the body. Similar gestures are made by the

some secular individuals in our manuscripts who, at least on the basis of its text, cannot be shown to have died by the time of its creation. But there can be no doubt that Theodora-Theodoule is shown as dead in the joint portrait with her daughter, the living author of the second portion of the Typikon. The significance of the manner in which she is represented is confirmed by the portraits in

the Kariye Camii and elsewhere¹¹⁶. The purpose of the distinction between her image and that of Euphrosyne was clearly understood by Manuel Philes when he wrote of such a picture "Painting does not wash away my grief but it is the chief consolation of the unfortunate living struck by the death of another"¹¹⁷.

Anthony CUTLER and Paul MAGDALINO.

POSTSCRIPT

This study was already in press when there appeared I. Spatharakis' *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden, 1976, which discusses the Typikon in detail (pp. 190-206). The honour goes to Spatharakis for correctly restoring the proper order of the miniatures (a sequence with which, as is evident, we are in total accord) and for completing the publication of the portraits (cf. our note 3, above). We are also in essential agreement as to the genealogy of the family and, in particular, as to the number of Theodora's progeny.

We differ on the date of the manuscript's execution. He argues (pp. 200-03) for the foundation of the convent and the completion of Theodora's typikon between 1328 and 1344 with the Lincoln manuscript being "executed at a later date but still within the same period". We have shown that the manuscript is certainly to be dated between 1327 and 1342 and demonstrate preference for a date before 1335. This

116. The subtleties of this Byzantine distinction between the living and the dead may not have passed over into Serbian art of the period. Thus in the portraits in the inner narthex of the Bogorodica Ljeviška at Prizren (D. PARIĆ-G. BABIĆ, *Bogorodica Ljeviška*, Belgrade, 1975, colour pl. II), painted perhaps towards the

end of the first decade of the fourteenth century, the features of the still living Stefan Dečanski are not distinguished from those of the dead Sava I, Simeon Nemanja and Stefan Prvovenčani beside him.

117. *Carmina* (note 91, above), no. CCXIII, lines 495-97. I, p. 410.

NOTES DE LECTURE

FLAVIUS CRESCONIUS CORIPPUS, *In laudem Iustini Augusti minoris, Libri IV*, Texte, traduction anglaise et commentaire par Averil Cameron. University of London. The Athlone Press, Londres 1976.

Grâce aux efforts conjugués de Mr. Cameron et de l'Athlone Press, on a l'avantage de disposer d'une nouvelle édition, très soignée et annotée du célèbre panégyrique versifié de Corippe sur Justin II. Une traduction en anglais de ce poème et un commentaire important qui concernent tous les aspects de cette œuvre renseignent sur l'auteur et sur son œuvre elle-même, quant à sa forme, son contenu, sa place parmi les pièces analogues. Un paragraphe spécial de l'Introduction est consacré au rapport entre ce panégyrique et l'art symbolique impérial, rapprochements qui s'imposent et qui ont été mis en valeur par des archéologues. Enfin A. Cameron renseigne ses lecteurs sur les manuscrits de ce poème et les éditions antérieures dont il fut l'objet.

Cet ouvrage, dont la partie essentielle consiste en une reproduction du texte du panégyrique et de sa traduction, ne serait être recensée sérieusement que par un philologue. Mais l'archéologue, lui aussi, a souvent recours, et avec profit, à ce poème, en constatant que plus que d'autres panégyristes impériaux, Corippe avait le don de relever avec clarté et précision de nombreux symboles du pouvoir impérial, auxquels l'art officiel offre des pendants, et de mentionner des objets et des rites relatifs aux Cérémonies de la Cour. L'ouvrage de Mr. Cameron les aidera à se servir du texte de Corippe, et le choix des photographies jointes aux commentaires verbaux leur évitera sans doute des démarches inutiles. Tout cet appareil « audiovisuel » ne manquera pas d'augmenter les services que l'historien de l'art officiel et de la vie au palais de Constantinople, au VI^e siècle, pourra tirer du texte de Corippe, et on ne peut que souhaiter le succès qu'elle mérite à la publication d'Averil Cameron.

Kurt WEITZMANN, William LOERKE, Ernst KITZINGER, Hugo BUCHTHAL, *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*. Princeton University Press, 1976. 184 p., nombreuses illustrations.

Cet ouvrage, soigneusement présenté et abondamment illustré, réunit quatre communications à un Symposium organisé le 14 avril 1973, à Princeton, en l'honneur de Kurt Weitzmann, à l'occasion de son départ à la retraite. L'article de Weitzmann lui-même sert d'introduction au volume, et comme tel, il ne traite pas d'un sujet déterminé, comme les trois autres, mais, tenant compte de la longue expérience dans l'étude des miniatures de son auteur, énumère les six directions que, selon lui, suivent les recherches dans ce domaine. Les voici : enregistrement et description de ces peintures ; reconstitution d'images et de cycles dont on ne conserve que des fragments ; observations sur la « migration » des images qui, créées pour illustrer tel texte, en arrivent à illustrer un autre ; relevés des copies des miniatures par des mosaïques, des icônes, etc. ; recherches sur l'influence de la miniature byzantine en dehors de l'Empire byzantin ; problèmes des prototypes juifs aux illustrations de l'Ancien Testament ; apports de l'art gréco-romain à la formation de l'illustration byzantine. Dans cet article, Weitzmann s'efforce de ne pas prendre position là où son opinion s'opposerait à d'autres théories, et comme nous venons de le dire, ce parti pris est manifestement volontaire.

Le mémoire de William Loerke porte un titre assez énigmatique : *The monumental miniature*. Mais la lecture de ce texte dissipe vite les doutes quant aux intentions de l'auteur qui, fidèle à un sujet qui l'avait occupé, il y a des années, du temps du professeur A. M. Friend, s'en tient aux illustrations des Évangiles de Rossano. Il les présente ici en rapport avec le problème posé par le titre général du présent Recueil, et arrive à la conclusion évidente : l'art des peintures de ces manuscrits a une allure monu-

TABLE DES MATIÈRES

M. VIEILLARD-TROIEKOUROFF, <i>Les fouilles de la basilique funéraire d'Andernos.</i>	7
M. BUIS, <i>Quelques piliers de chancel inédits du Sud-Est de la France.</i>	21
X. BARRAL I ALTEI, <i>Fragment de sarcophage antique de Torreilles (Pyrénées-Orientales), retaillé en table d'autel romane.</i>	31
B. DAVEZAC, <i>L'Évangélaire de Chartres B.N. Lat. 9386. Contribution à l'étude de la peinture monastique carolingienne.</i>	39
A. GRABAR, <i>Observations sur l'arc de triomphe de la Croix dit Arc d'Éginhard, et sur d'autres bases de la Croix.</i>	61
V. GVOZDANOVIĆ, <i>The southeastern border of Carolingian architecture.</i>	85
Z. GAVRILOVIĆ, <i>La résurrection d'Adam : une réinterprétation.</i>	101

TABLE DES MATIÈRES

M. VIEILLARD-TROIEKOUROFF, <i>Les fouilles de la basilique funéraire d'Andernos.</i>	7
M. BUIS, <i>Quelques piliers de chancel inédits du Sud-Est de la France.</i>	21
X. BARRAL I ALTET, <i>Fragment de sarcophage antique de Torreilles (Pyrénées-Orientales), retaillé en table d'autel romane.</i>	31
B. DAVEZAC, <i>L'Évangélaire de Chartres B.N. Lat. 9386. Contribution à l'étude de la peinture monastique carolingienne.</i>	39
A. GRABAR, <i>Observations sur l'arc de triomphe de la Croix dit Arc d'Éginhard, et sur d'autres bases de la Croix.</i>	61
V. GVOZDANOVIĆ, <i>The southeastern border of Carolingian architecture.</i>	85
✓ Z. GAVRILOVIĆ, <i>La résurrection d'Adam : une réinterprétation.</i>	101
✓ P. HETHERINGTON, <i>Byzantine enamels on a venetian book-cover.</i>	117
✓ T. VELMANS, <i>Les fresques de l'église de la Vierge à Kincoisi.</i>	147
✓ G. BABIĆ, <i>Quelques observations sur le cycle des Grandes Fêtes de l'église de Pološko (Macédoine).</i>	163
✓ A. CUTLER and P. MAGDALINO, <i>Some precisions on the Lincoln College Typikon.</i>	179
✓ NOTES DE LECTURE.	199